

D

Porto

2015



Fronteiras, Corpos e Deslocamentos: Poéticas Visuais e Espaços Limites.

Ronaldo Macedo Brandão

Tese apresentada na Faculdade
de Belas Artes da Universidade do
Porto para o grau de Doutor em
Arte e Design.

U. PORTO

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO



Porto

2015

Fronteiras, Corpos e Deslocamentos: Poéticas Visuais e Espaços Limites.

Ronaldo Macedo Brandão

Tese apresentada na Faculdade
de Belas Artes da Universidade do
Porto para o grau de Doutor em
Arte e Design.

Orientação:
Miguel Leal
Professor da Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto



Fotografia capa: fronteira Ceuta–Marrocos
Praia de Benzú, Ceuta, 2013
(Ronaldo Macedo Brandão)

Resumo

A fronteira é um espaço de transição, onde começa e termina um território. É um lugar de passagem, espera, controle e trocas – e, também, de transgressão. Para cada pessoa tem significados distintos. Cruzar uma fronteira é vivenciar mudanças: pode-se passar a ser um estrangeiro ou voltar a ser apenas mais um cidadão em seu país de origem.

Este trabalho discute o tema das fronteiras a partir de três abordagens, procurando em cada uma identificar aproximações dentro do universo das artes visuais. As abordagens sobre o corpo, o espaço e o deslocamento são complementares, articulam-se entre si e estabelecem dinâmicas para compreender as fronteiras.

Este trabalho teórico-prático envolveu a criação de obras artísticas que consistiram em uma interpretação fotográfica e audiovisual de diversas experiências vivenciadas sobre o tema ao longo da investigação. As obras vinculadas às questões sobre os espaços urbanos em Portugal, especialmente à relação entre espaço privado e público, estão presentes na intervenção *site-specific Desemparede*, na intervenção urbana *Defrontar devolutas* e nas

quatro séries de fotografias *Cadeira em performance*, *Não existe*, *Defronte uma fronteira* e *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012*. Esta última também apresenta um vídeo documentário.

O processo incluiu pesquisa de campo, por meio de viagens a seis áreas de fronteiras distintas dentro de Europa, que resultaram na série de vídeos *Viagem à Fronteira*, duas vídeo-instalações e séries fotográficas denominadas *Defrontar Belfast* e *Defrontar Europa*; inclui-se aí também o trabalho de fotografia *Corpo em queda*.

Os processos que conduziram estes trabalhos artísticos envolveram uma diversidade de estratégias de concepção e experimentação. O texto procurou aprofundar o entendimento sobre questões específicas das práticas artísticas. *Defrontar* identifica-se como uma ação simbólica e conceitual que resume o significado de uma fronteira como um espaço demarcado onde se pode cruzar ou não de um lado a outro.

Abstract

A frontier is a space of transition, where a territory begins and ends. It's a place of crossing, waiting, controlling, exchanging – and, also, a place for transgression. It has different meanings for different people, as to cross a frontier is to experience change: one may become a foreigner or find oneself back as a citizen in one's original country.

The present investigation discusses the theme of frontiers through three approaches, within each attempting to make approximations to the universe of visual arts: the body, space, and displacement are complementary approaches; connections between them show dynamics that allow understanding frontiers.

This theoretical-practical investigation involved creating artistic work that consisted in photographic and audiovisual interpretations of that which was experienced on the subject of frontiers. Some are linked to the issue of Portugal urban spaces, mainly the relationship between public and private spaces: the site-specific *Desemparede (Dis-enclose)*; urban intervention

Defrontar devolutas (*Confront walled-up doors*); and series of photographs *Cadeira em performance* (*Chair in performance*), *Não existe* (*It Does not exist*), *Defronte uma fronteira* (*Confront a frontier*) and *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012* (*Fontinha School and the April 25, 2012*); the latter also includes a documentary video.

Field work comprised trips to six frontier areas within Europe, resulting in the series of videos *Trip to the Frontier*; two video installations and photographic series, *Confront Belfast* and *Confront Europe*; and the photographic work *Corpo em queda* (*Falling body*).

Both the investigation and the creation of artistic work involved a variety of conceptual and experimental strategies; the present text deals with specific issues of artistic practice. *To Confront* a frontier, as a marked-out space which may or may not be crossed, is a symbolical act that sums up the meaning of frontier.

Agradecimentos

Neste trabalho de quatro anos contei com o apoio e a generosidade de várias pessoas, dos dois lados desta fronteira oceânica que separa Brasil e Portugal.

Ao Brasil, meus agradecimentos à minha família e a todos os amigos.

Agradeço a confiança dos professores José Cabral dos Santos, Maria Angélica Melendi e, em especial, a Maria Lúcia Bueno.

Em Portugal, meu reconhecimento aos novos e queridos amigos de Porto e Lisboa, que participaram intensamente da realização deste trabalho. Especialmente, a Sofia, Maria, Fabi, Guy, Daniel, Chiocca, Léa, Susana e Maria Mire, que deram ao Porto um sentido de lar.

Pelo apoio imenso nas diversas fases da realização desta tese, agradeço a Claudia Mader.

Ao orientador Miguel Leal, agradeço a confiança e generosidade em partilhar conhecimento.

Meu agradecimento ainda aos professores, diretores, funcionários e colegas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Agradeço a Tina Amado, pela dedicação na revisão desta tese.

À CAPES, cuja bolsa permitiu a realização deste trabalho.

E, por fim, a todas as pessoas que me ajudaram a cruzar fronteiras.

Índice

Introdução	13
Capítulo 1 Corpos	23
1.1 <i>Cadeira em performance</i> - 2012	25
1.2 Objeto corpo	31
1.3 Corpo do artista	34
1.4 Corpo suporte e corpo instrumento	36
1.5 Corpo estrangeiro/imigrante em Eurapa	41
1.5.1 Corpo estrangeiro	42
1.5.2 Corpo indocumentado	49
1.5.3 Corpo opaco	53
1.5.4 Corpo que espera, corpo de carga	56
1.5.5 Corpo Kafka, corpo transformado	60
1.5.6 Corpo piolho, corpo vida nua	63
1.6 <i>Corpo em queda</i> - 2015	66
Capítulo 2 Espaços	69
2.1 <i>Desemparede</i> - 2012	71
2.2 Artes visuais entre espaços	75
2.2.1 Um objeto deslocado	75
2.2.2 Da pintura ao espaço - El Lissitzky	79
2.2.3 Da pintura à arte ambiental - Hélio Oiticica	82
2.3 Espaço do museu e outros espaços	85
2.3.1 Espaços de artes e suas fronteiras	91
2.3.2 Entre espaços: pequenas fronteiras entre territórios urbanos.....	100
2.3.3 Uma fronteira controlada - Santiago Sierra	115
2.4 - Trabalhos criados - espaços urbanos e suas fronteiras	118
2.4.1 <i>Não existe</i> - 2012	119
2.4.2 <i>Defrontar devolutas</i> - 2014	121
2.4.3 <i>Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012</i> - 2012-2015	123
2.4.4 <i>Defronte uma fronteira</i> - 2015	126

Capítulo 3	Deslocamentos	127
3.1	<i>Defrontar Belfast</i> - 2015	129
3.2	Breve mapeamento de ações de deslocamento nas artes visuais.....	130
3.2.1	Uma ação de deslocamentos dos dadaístas	136
3.2.2	Deslocamentos e os surrealistas	139
3.2.3	A deriva situacionista	146
3.2.4	Outros deslocamentos no espaço urbano	152
3.2.5	Deslocar em espaço da natureza	160
3.2.6	Deslocar cruzando fronteiras	165
3.2.7	Deslocar sobre o mar	172
3.3	<i>Defrontar Europa</i> - 2015	174
Capítulo 4	Fronteiras	177
4.1	Investigações em áreas de fronteiras: Viagem à Fronteira - 2012-2015	180
4.1.1	Viagem à fronteira: Portugal - Espanha	182
4.1.1.1	Alentejo - Extremadura	182
4.1.1.2	Miranda do Douro - Zamora	187
4.1.1.3	Valença - Tuy	188
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: Portugal - Espanha</i>	189
4.1.2.	Duas fronteiras da Áustria: República Checa e Hungria	191
4.1.2.1	Viagem à Fronteira: Áustria e República Checa	191
4.1.2.2	Viagem à Fronteira: Áustria - Hungria	193
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: República Checa - Áustria - Hungria</i>	194
4.1.3	Viagem à Fronteira: Istambul	194
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: Istambul</i>	197
4.1.4	Viagem à Fronteira: Belfast	199
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: Belfast</i>	204
4.1.5	Viagem à Fronteira: Espanha (La Linea de Concepcion) - Reino Unido (Gibraltar)	204
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: Gibraltar</i>	206
4.1.6	Viagem à Fronteira: Ceuta - Marrocos	207
	Comentário sobre o vídeo <i>Viagem à Fronteira: Ceuta</i>	211

4.2 Fronteiras Norte - Sul da Terra	212
4.2.1 Fronteira Europa (Mediterrâneo) África	213
4.2.2 Fronteiras imperiais - fronteiras pós-coloniais	217
4.2.3 Fronteira Sul-Norte: México - Estados Unidos	222
 Capítulo 5 Processos de trabalho.....	231
5.1 Percorrer a cidade	231
5.2 Processos de construção dos vídeos	234
5.3 <i>Defrontar</i> (deslocar - defrontar).....	239
 Conclusão	249
 Fontes Iconográficas	257
 Bibliografia.....	263

Introdução

O tema deste trabalho ocorreu-me durante uma viagem que realizei a Viena, Áustria, em julho de 2011. Sempre que viajo ao estrangeiro um sentimento de estranheza me acompanha. A diversidade que existe de um país para o outro – as suas culturas, os seus idiomas, as suas moedas – propõe-me uma série de novas dimensões em relação ao mundo. Meu corpo e o que está ao redor de mim demarcam dinâmicas de aproximação ou de separação. Essas fronteiras corporais e territoriais revelaram-se claramente quando em um parque público vienense observava a presença de famílias de origem turca. As roupas longas e o *khimars* (véu) que usavam as mulheres, assim como seus gestos e olhares, evocavam em mim a imagem de uma fronteira entre elas e os outros que se encontravam naquele parque. A pergunta que comecei a fazer e que se tornou a questão base da investigação foi: O que é uma fronteira? Como se percebe uma fronteira?

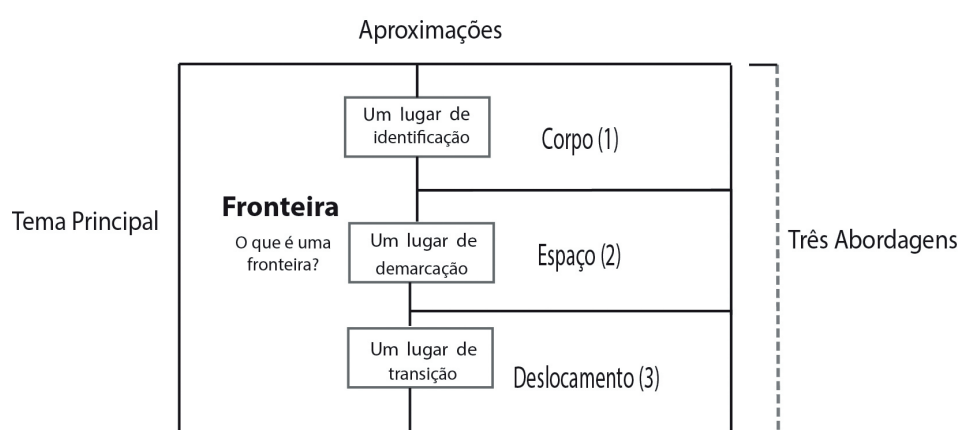
A primeira imagem que surge diante dessa questão é a de um território demarcado de um país. Mas interessava-me investigar diferentes dimensões das fronteiras: seja essa, que demarca um estado nacional, ou a dos distintos limites que dividem o espaço urbano ou, em especial, a relação entre o espaço privado e o espaço público, e também as singulares linhas que demarcam um corpo.

Como brasileiro vivendo em Portugal, sou um estrangeiro. Assim, por estar em um país diferente do meu país de origem, experimento situações dos que cruzam fronteiras. Essa minha própria condição cria uma experiência de pesquisa participante, onde o facto de ser estrangeiro permite coletar elementos e impressões que compõem a pesquisa que irá marcar o trabalho prático. A essa experiência soma-se a realização de viagens a áreas de fronteira, que permitiram o registo de imagens e sons para parte dos trabalhos artísticos desenvolvidos.

Esta pesquisa sobre as fronteiras é feita a partir do universo das artes visuais do século XX até a atualidade. O conceito de fronteira em arte apresenta suas especificidades próprias, que também compõe parte da discussão proposta nesta tese. Os limites das artes tradicionais como a pintura e a escultura foram questionados ao longo da história, no sentido de se ampliarem ou mesmo de se romperem. Um exemplo é o suporte da pintura que, após a sua institucionalização como o quadro de cavalete, ao longo do século XX viu a sua estabilidade rompida. Surgiu, por exemplo, uma arte ligada ao objeto, como nas propostas associadas ao minimalismo, a *performance* em ações que envolviam o próprio ato de pintar, a instalação que tirava o quadro da parede e o colocava no espaço e as artes *site-specific* que trariam propostas de diversos espaços e ações. O próprio espaço de

exposição (galeria ou museu) também veria seus limites questionados por diversas propostas artísticas que criaram diferentes estratégias, seja com experiências de abri-lo ou encerrá-lo para a rua, ou criando trabalhos que o conectavam com outros territórios. Muitas experiências que os artistas empreendiam em outros contextos seriam depois levadas para os espaços de arte, como, por exemplo, a relação entre *site* e *non-site* proposta por Robert Smithson.

Esquema básico da tese:



Para desenvolver a questão base da tese – o que é uma fronteira? – procurei subdividir o trabalho em três abordagens distintas, que compõem os três primeiros capítulos. São elas: corpo, espaço e deslocamento. Estas serão reveladas a partir de três possíveis aproximações (respostas) à pergunta inicial. A palavra “aproximação” sinaliza o cuidado da pesquisa no sentido de não fechá-la em afirmações rígidas. A expressão “lugar de” é usada como uma expressão que identifica um lugar conceitual.

Em cada uma das abordagens proponho uma contextualização geral a partir de um levantamento de trabalhos da história das artes visuais que se

aproximam de diferentes formas do tópico. Procuro destacar trabalhos de diferentes artistas que discutem o tema da fronteira associado a cada um dos subtemas.

No primeiro capítulo tem-se a primeira aproximação à questão de o que é uma fronteira: um lugar de identificação. Em uma fronteira controlada, todos os indivíduos que desejam passar são obrigados a se identificar. Devem mostrar seus documentos, mas também seus corpos. Por isso, o primeiro subtema é o *corpo*. E aqui surge uma segunda questão: quando é que um corpo percebe uma fronteira? Na passagem por ela. Um corpo ao cruzar uma fronteira controlada passa por um processo de averiguação que o transforma em um objeto de investigação. É verificado o que carrega no corpo, seja ao passar por um sistema de raio X, pelos novos equipamentos que escaneiam o corpo ou pela revista manual feita por um agente de vigilância. Ao longo do capítulo apresentam-se outras situações onde diferentes categorias de corpos têm sido estabelecidas. Esta discussão dialoga ainda com o pensamento de Michel Foucault e Giorgio Agamben e com a noção de biopolítica, no sentido de situar a referência na organização da sociedade contemporânea, no processo que transforma o corpo em mero objeto passível de ser descartável, como esses autores apontaram, referindo às ações de estados totalitários na primeira metade do século XX.

A pesquisa sobre o corpo procurou mostrar sua importância na produção da arte contemporânea com base em alguns exemplos de obras. Procuro mostrar a diversidade de práticas e apropriações que passam a usar o corpo seja como um suporte, um instrumento ou um componente conceitual do trabalho de arte, seja na *performance*, no vídeo ou na fotografia. Dentre esses trabalhos confiro maior destaque aos que abordam questões

associadas à situação de ser um imigrante na Europa; muitos são parte dos projetos de artistas como Santiago Sierra, Ursula Biemann, Yto Barrada e Krzysztof Wodiczko. Os trabalhos artísticos que desenvolvi, como *Cadeira em performance* e *Corpo em queda*, são aí apresentados. As imagens desses dois trabalhos podem ser vistas no livro de fotografia *Defrontar Europa e outros trabalhos* anexo à tese.

O capítulo 2 apresenta a segunda aproximação à questão base: uma fronteira é um lugar de demarcação. Um espaço ao ser demarcado cria limites que definem seu território. Assim, a segunda abordagem é o *espaço*. Opto pelo espaço em detrimento da escolha do território, por considerar que o espaço se apresenta como um conceito mais aberto aos enquadramentos de diferentes abordagens dentro do campo das artes visuais. Uma questão complementar é: quando um espaço se transforma em um território? Quando divisões são criadas, reforçadas ou entram em disputa. Essa demarcação pode se apoiar em elementos naturais (como um rio, o mar) ou pode ser construída (como, por exemplo, uma cerca, muro ou por forças militares). Da mesma forma, esta ideia pode ser usada para pensar outras demarcações que existem nos espaços que organizam as cidades, como o limite entre espaço público e privado. Assim, a ideia de fronteira está associada às diversas formas como um espaço é demarcado e transformado em território. Evidencio como vários artistas, ao longo da história da arte, trouxeram à discussão diferentes conceitos de espaço juntamente com a ideia de limite. Esta compõe-se de uma série de sistemas semânticos de demarcação, separação, acesso, vigilância e controle que têm sido questionados e investigados por diversos artistas. Assim, como proposta metodológica de trabalho de campo, destacam-se os espaços que evidenciam ou reforçam as divisões ou que contêm divisões

sutis; procurei ainda acompanhar duas situações de disputa de espaços públicos que aconteceram durante o período desta realização desta tese. A primeira situação foi de uma escola do Alto da Fontinha, no Porto, que viveu uma situação de disputa entre um grupo de ativistas e o poder público local. O grupo, junto com a comunidade, ocupou e iniciou um projeto autónomo em uma escola devoluta da Câmara Municipal do Porto. Após alguns meses de ocupação pacífica e do desenvolvimento de atividades sociais e culturais, o grupo foi despejado. O outro conflito foi no Parque Taksim Gezi em Istambul, que passou por um processo de disputa relacionado com a sua preservação, ameaçada por um projeto de construção de empreendimentos comerciais e públicos. Nesse capítulo 2 proponho ainda um mapeamento de artistas que lidam com o espaço de diferentes maneiras, tais como Marcel Duchamp, El Lissitzky e Hélio Oiticica. Os artistas, sobretudo a partir dos anos 1960, incorporam a ideia de espaço como uma temática importante dentro de suas produções. Conceitos como *site-specific*, intervenção, *site oriented*, instalação, *land art* e *earth art* vão se consolidando junto ao universo das artes visuais. Trabalhos de Christo e Jeanne-Claude, Gordon Matta-Clark, Alex Villar, Helena Almeida, César Pérez, Antoni Muntadas, Rubens Mano, Richard Serra, Robert Smithson, Daniel Buren, Santiago Sierra, entre outros, são debatidos como referências para pensar as fronteiras a partir das diversas formas como esses artistas lidam com a ideia de demarcação do espaço em seus trabalhos. Outros trabalhos, criados por mim, ao longo do período de pesquisa, que envolvem o espaço e a questão das fronteiras urbanas são aqui apresentados: *Desemparede*, *Não existe*, *Defrontar devolutas*, *Defronte uma fronteira* e *“Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril”*. Esses trabalhos são apresentados no DVD 1 e no livro de fotografias *Defrontar Europa e outros trabalhos* que acompanham a tese.

A terceira aproximação à pergunta sobre que é uma fronteira diz-nos que este é um lugar de transição. Uma fronteira está associada à ideia de deslocamento, ao ato de movimentar-se de um lado a outro. Assim, a terceira abordagem é o deslocamento, que constitui o assunto do capítulo 3. A pergunta auxiliar proposta é: como o deslocamento altera uma fronteira? Por meio de ações que implicam o aproximar, o esperar, o cruzar ou o controlar. O deslocamento altera-se à medida que está sujeito ao controle ou não da passagem. Discute-se o deslocamento, assim como nos capítulos anteriores, em relação aos diversos momentos da história da arte do século XX até ao período contemporâneo. Diferentes ações de deslocar são identificadas como elementos conceituais que passaram a integrar os procedimentos da investigação na arte de diversos movimentos artísticos, tais como o dadaísmo, o surrealismo, o situacionismo, juntamente com as novas formas de fazer e pensar arte que surgiram nos anos 1960 como a *performance* e a *land art*. Artistas como André Breton e Louis Aragon, Guy Debord, Flávio de Carvalho, Richard Long, Artur Barrio, Vito Acconci, Alberto Carneiro, Phillip Müller, Francis Alÿs, Allan Sekula e outros, de diferentes maneiras lidam com o corpo e o espaço em ações que envolvem o deslocamento. O enfoque é dado a trabalhos que incorporam o ato de deslocar, mas que também lidam com espaços limites, ou seja, diferentes formas de fronteiras.

Também se pode pensar a fronteira como um lugar do não deslocamento. Ela se torna um lugar de espera, pois em diversos casos a espera pelo momento de cruzar uma fronteira torna-se uma situação associada a esse espaço de passagem. Neste capítulo, é apresentado o trabalho de vídeo-instalação e fotografia realizado com imagens feitas em diversas fronteiras urbanas de Belfast, denominado *Defrontar Belfast*. No item final, apresento uma descrição e um comentário sobre o trabalho *Defrontar Europa*, que lida

com ações em diferentes fronteiras de Europa. As imagens das obras estão num dos livros de fotografia anexos e num dos DVDs, que acompanham esta tese.

Agora o esquema básico da investigação, apresentado na página 15, pode ser complementado. Cada subtema configura um capítulo, compondo assim os três primeiros capítulos. Devido à variedade de abordagens, optei por denominar os capítulos com o uso da forma plural – corpos, espaços, deslocamentos e fronteiras.

Aproximações		Abordagens	Subquestões	Metodologia (pesquisa de campo)	Trabalhos criados
Fronteiras (Cap. 4) O que é uma fronteira? (questão base)	Um lugar de identificação	Corpos (Cap. 1)	Quando um corpo percebe uma fronteira? Na passagem.	Tornar-se estrangeiro Tornar-se corpo	<i>Cadeira em performance</i> <i>Corpo em queda</i>
	Um lugar de demarcação	Espaços (Cap. 2)	Quando um espaço transforma-se em um território? Quando há divisão.	Criar ou reforçar divisões Evidenciar divisões sutis Mapear Acompanhar disputas de territórios	<i>Desemparede</i> <i>Não existe</i> <i>Escola da Fontinha</i> <i>Defrontar devolutas</i>
	Um lugar de transição	Deslocamentos (Cap. 3)	Como o deslocamento altera uma fronteira? Ao defrontá-la.	Defrontar Cruzar Viajar Esperar	<i>Defrontar Europa</i> <i>Defrontar Belfast</i> <i>Viagem à Fronteira</i>

No quarto capítulo é desenvolvido o tema da fronteira a partir de algumas viagens seguindo a estratégia de realizar pesquisas de campo a diferentes áreas de fronteiras dentro de Europa. Estas viagens formam uma experiência de vivência direta nos espaços de fronteiras, onde procurei observar a diversidade e peculiaridade de cada uma. Nesses encontros pude explorar a ideia de deslocamento e a realização das ações de defrontar o meu corpo diante de diferentes fronteiras, o que levou ao trabalho *Defrontar*, mencionado anteriormente. Durante as viagens fiz uma série de registos de imagens e sons que compõem a série *Viagem à Fronteira*, formando um

conjunto de vídeos de duração de 15 a 30 minutos. A série apresenta seis vídeos das seguintes regiões de fronteiras: Portugal/Espanha, República Checa/Áustria/Hungria, Ceuta/Marrocos, Gibraltar/ Espanha, bem como as cidades de Belfast e Istambul. Os vídeos podem ser visto no DVD 2, que se encontra junto ao livro *Viagem à Fronteira*, em anexo, que apresenta um registo fotográfico sobre essas fronteiras.

Após a apresentação das viagens procurei aprofundar a discussão sobre as fronteiras norte-sul, que se tornaram hoje um grande sistema de vigilância e controle. Trabalhos de artistas que investigam as questões das fronteiras entre Europa e África, como Ursula Biemann, Ângela Ferreira, e as fronteiras entre Estados Unidos e México, como Chantal Akerman ou Ricardo Dominguez, são apresentados e discutidos.

O capítulo 5 volta-se para a história e análise dos processos de trabalho artístico desenvolvidos no período de elaboração da tese. O trabalho *Defrontar Europa* tem uma discussão mais ampliada, pois procurei estabelecer associações com eventos e fatos atuais no sentido que mostrar a diversidade de leituras que uma obra de arte pode suscitar.

A questão, o que é uma fronteira, procura ser respondida na perspectiva das artes visuais. O meu interesse em procurar respostas ocorre em diálogo com o pensamento das artes visuais. Assim, lado a lado com algumas referências teóricas, considero os trabalhos de arte como contendo ideias e interpretações, produzindo um conhecimento que pode ajudar à compreensão e percepção do mundo. Dessa forma, quando destaco o trabalho de artistas como Santiago Sierra, Marcel Duchamp, Artur Barrio e outros, estou trazendo seus pensamentos sobre determinado tema como pontes de diálogo e discussão sobre a questão base. Ao mesmo tempo, procurei

estabelecer referências com autores como Michel Foucault e a leitura crítica que oferece sobre o corpo e sua relação com a biopolítica; Zygmunt Bauman, que discute a necessidade de se criarem fronteiras na contemporaneidade; Rosalind Krauss e a ampliação do uso e conceituação do espaço na arte a partir dos 1960 e 70; e outros.

Na conclusão, procuro avaliar as estratégias conceituais e metodológicas usadas para desenvolver os trabalhos sobre o tema das fronteiras. As dificuldades que envolveram a articulação de uma componente teórica e o fazer prático no campo das artes visuais também são abordadas. Por fim, apresento um comentário sobre os trabalhos artísticos realizados, destacando dificuldades e levantando indagações para futuras propostas de trabalhos.

Capítulo 1

Corpos

Porque somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente estão apenas pousados na neve e com um simples empurrão conseguir-se-ia afastá-los. Não, não é possível, porque estão firmemente ligados ao chão. Mas reparem que até isso é apenas aparente.
As árvores (Franz Kafka)¹

Neste primeiro capítulo o tema das fronteiras é estudado a partir da abordagem do corpo. Na passagem por uma fronteira político-geográfica, corpo pessoa transforma-se em corpo objeto. Ele é questionado sobre o que carrega. Seu rosto e mãos são analisados por agentes de segurança e sistemas de identificação. No momento em que um corpo cruza uma fronteira torna-se de imediato num outro, torna-se um estrangeiro ou deixa de sê-lo, se sair ou se retornar ao seu país de origem. A epígrafe acima, de um pequeno conto de Franz Kafka, parece-me uma descrição que pode ser associada ao sentimento de ser estrangeiro. Pode-se pensar que quem é de fora, ou seja, um estrangeiro ou imigrante, seja apenas um tronco pousado sobre a neve. Mas ele pode estar firmemente preso àquele lugar que encontrou para viver.

¹ KAFKA, Franz. *Os Contos*, v.1: textos publicados em vida do autor. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a. p.47.

No decorrer deste capítulo e dos seguintes, evoco diversos artistas e seus trabalhos com o propósito de compor referências e exemplos onde o corpo é um elemento importante e através do qual procuraram aproximar o fazer artístico a uma experiência de vida que poderia envolver o prazer, o silêncio, a dor, o cansaço, bem como as diversas situações onde o corpo constitui parte de uma série de ações que abrem a imaginação a novos limites para o sentido de trabalho artístico.

Na história das artes visuais do Ocidente, a representação do corpo é um tema constante e bastante trabalhado em diversos períodos. Mas na atual abordagem do corpo, o interesse volta-se não para a representação do corpo, mas para a sua presença e participação, seja através do corpo do próprio artista ou de corpos que ele traz para seus trabalhos. A arte da *performance* tem no corpo do artista o suporte e a base sobre o qual diversas propostas se desenvolveriam. A partir de ações coletivas iniciadas pelos dadaístas e surrealistas que confrontavam a arte formalista e fechada em si mesma, as experiências performativas desenvolvidas na Bauhaus, na Alemanha, apresentadas a partir de 1920. Elas propunham sofisticados trabalhos cênicos de experimentação formal e geométrica em torno do corpo, em palcos ou outros espaços envolvendo artistas com propostas inovadoras. As ideias de experimentação e a valorização do processo seriam levadas para os Estados Unidos por membros da Bauhaus que integrariam o Black Mountain College, iniciado em 1933 na Carolina do Norte, que formaria uma geração de artistas abertos a experiências entre o teatro, a dança, a música e as artes plásticas. Nos anos 1950 e 60, artistas que estudaram ou lecionaram em Black Mountain desenvolveriam trabalhos em Nova Iorque, e influenciariam uma nova geração que, por sua vez, ampliaria a experimentação com novas propostas de *lived art*, como Allan Kaprow e seus

happenings; artistas associados a *performances* integrariam o grupo Fluxus e participariam diversas ações em vários eventos organizados nos Estados Unidos e Europa. A arte ocidental, ao longo do século XX, iria se abrir a um sentido de primitividade que resgatariam elementos da *body art*, como a pintura corporal e a automutilação.

1.1 *Cadeira em performance*, 2012

Início esta seção apresentando a série *Cadeira em performance*, trabalho criado no primeiro ano em que cheguei a Portugal, vindo do Brasil, para fazer o doutoramento. Ele revela um pouco da minha experiência de ser um estrangeiro dentro de um território desconhecido. Em seguida, destaco alguns trabalhos da história da arte que discutem a questão do corpo em diferentes abordagens: seja o corpo representado a partir de um objeto; o corpo do próprio artista que passa a ser um elemento ou instrumento de expressão de sua produção artística; o corpo de outros que integram o trabalho artístico como suporte ou elemento, que podem despertar diversos questionamentos, entre os quais a condição de ser imigrante nos dias atuais em Europa. Encerro o capítulo com outro trabalho meu: a série *Corpo em queda*, realizado junto à fronteira de Ceuta.

A série *Cadeira em performance* consiste em um conjunto de nove imagens e uma cadeira diante delas (Fig.1). A obra tem um sentido de instalação, denominação que procura integrar a presença das fotografias na parede, a cadeira no piso posicionada diante das imagens e os espectadores que se aproximam para observar o trabalho. A cadeira dentro da galeria pode ser usada como assento, não é um objeto intocável. Ela mantém sua função de cadeira, mas quando vista junto com as fotografias torna-se mais

uma imagem. Como se ali estivesse a décima fotografia que compõe o registo do deslocar deste objeto.



Fig. 1 *Cadeira em performance*: vista da instalação (Ronaldo M. Brandão, 2012)

A cadeira nas fotografias apresenta-se como se ocupasse o lugar de uma pessoa em diversos sítios e paisagens da cidade do Porto. Ela é um personagem que participa de registos em diferentes lugares do quotidiano. Nas imagens há somente objetos em diversos espaços públicos e privados. Elas são como fragmentos de forças animadas que retornarão à vida após a pose para as fotografias, o que sugere um certo humor ao conjunto da série. A cadeira é apresentada como uma pessoa, um turista a descobrir a cidade. A cadeira é um objeto comum, mas deslocado parece um elemento estranho na paisagem. Um estrangeiro objeto de uso doméstico que não deveria estar no exterior, seu lugar é o interior de uma casa, em uma copa, um quarto, em um canto de cozinha ou ao lado do telefone para servir a quem o usa. Em uma das fotografias, a cadeira aparece em uma sala de aula posicionada com

as demais cadeiras diante de uma mesa, mas é a única de madeira, a única de cor diferente as demais. Este estranhamento traz a inquietação de um ser outro. Uma simples cadeira como as outras, mas que se apresenta como um ser estranho, fora de contexto. Um ser diverso, estrangeiro. A série fotográfica sugere uma transformação, um antropomorfismo, um ser humano transformado em objeto que ali representa sua história em uma cidade, como um registo dos diversos sítios deste personagem: *Cadeira em performance* e sua vida pela cidade de Porto (Fig.2). Ela é uma cadeira deslocada fotografada em espaços em que, normalmente, não seria encontrada. É um objeto deslocado. E é esta questão que despertou meu interesse, pois a cadeira é o meu eu estrangeiro a descobrir lugares desconhecidos na cidade à qual chegara recentemente para viver. O trabalho foi apresentado no primeiro ano de uma das disciplinas do doutoramento, em 2012.



Fig. 2 Cadeira em performance: V (Ronaldo M. Brandão, 2012)

O objeto de *Cadeira em performance* permanece sendo uma cadeira, sua forma e posição de uso são mantidas. Em muitas imagens ela está colocada próxima a outras cadeiras ou de objetos que têm a mesma função. Mesmo quando se apresenta junta a uma pedra ou a um brinquedo de uma praça, estes podem ser usados para se sentar, tal como a cadeira. Em todas as imagens há a permanência da função de cadeira. Mas, o que se apresenta como diferente ou fora do lugar? A diferença de *design* e os materiais, em relação às demais cadeiras e objetos. Ela é uma cadeira de uso doméstico, feita para o espaço fechado de uma casa. Esse deslocamento de lugar coloca-a como uma presença estranha, ou melhor, de algo fora do lugar em cada fotografia. Em uma das fotografias ela é apresentada em seu lugar normal, junto a uma mesa de jantar de uma casa mas, mesmo nessa situação, percebe-se que ainda se apresenta diferente das demais, pois cada uma tem um desenho distinto. Outro ponto que as imagens sugerem é uma silenciosa e misteriosa cumplicidade entre a cadeira e os demais objetos, que parecem aceitar sua presença e se posicionam para o registro da fotografia. Este talvez seja o componente que imprime um certo humor às imagens. Essa possibilidade de objetos mostrarem-se em atitudes tão comuns de seres humanos cria um sentido lúdico ou irônico às imagens.

No trabalho *Cadeira em performance*, uso um objeto para criar uma série de imagens que metaforicamente documentam lugares e situações de minha própria vida. Mas, em alguns de meus trabalhos anteriores, eu era o elemento performativo dentro das propostas desenvolvidas. Apresento dois desses trabalhos para mostrar como o corpo, como elemento performativo, é um elemento que tenho incorporado na minha produção artística. Na

vídeo-instalação *Em caixas*², de 2008, realizada em parceria com Tatu Guerra (Fig.3), além da criação participei também como *performer*. O trabalho mostra cenas de um personagem solitário, que em sete vídeos distintos revela fragmentos do cotidiano de sua vida em uma grande metrópole. Os vídeos eram apresentados em pequenos monitores instalados dentro de caixas negras. A ideia de isolamento era reforçada por meu corpo se apresentar todo coberto com uma malha azul em que não se via meu rosto ou outras partes do corpo. Era uma forma humana sem expressão ou traços de identificação. Já o trabalho *O poço*³ é composto de uma vídeo-instalação com um único monitor, colocado dentro de um poço (Fig4). Para ver as imagens, o público deve observar através de uma abertura no centro de uma tampa de madeira que cobre uma estrutura de tijolos com a forma de um poço. O vídeo apresenta imagens do meu corpo dentro de um buraco feito na terra. Ao meu redor há somente terra vermelha escura e pequenas raízes que saem da superfície da terra. As imagens são mostradas em *slowmotion*, o que dá



Fig. 3 *Em caixas* (Ronaldo M. Brandão, 2008)

² Um vídeo sobre *Em caixas* pode ser visto neste link: <<https://vimeo.com/5827611>>.
³ Sobre *O poço* tem-se este link: <<https://vimeo.com/7286127>>.

a meus movimentos um sentido performativo deslocado da realidade. Nas imagens apareço a andar de um lado a outro, a mexer na terra e os elementos que encontro, como raízes e pedras. *O poço* é um trabalho que lida com um tempo irreal em um espaço contido e misterioso.

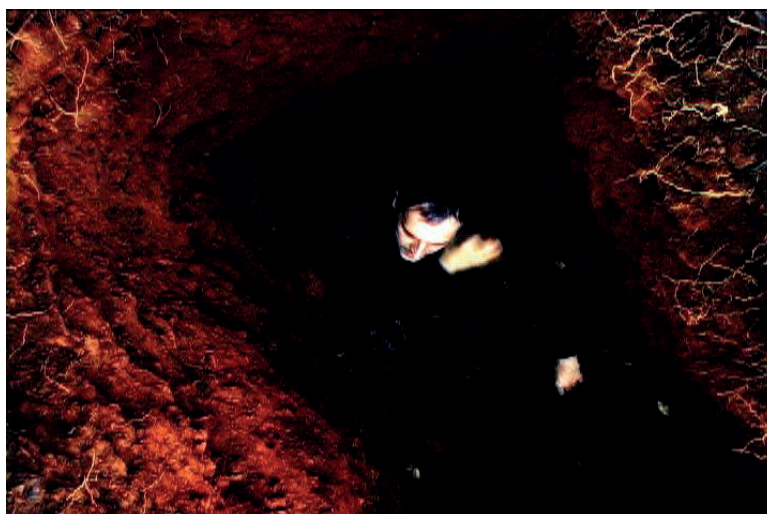


Fig. 4 *O poço* (Ronaldo M. Brandão, 2009)

Os trabalhos *Defrontar Europa*, *Defrontar Belfast*, *Defrontar devolutas*, apresentados nos capítulos seguintes, e *Corpo em Queda*, que destaco ao final deste capítulo, têm nas ações que realizo com meu corpo o elemento que procura criar um estranhamento nos espaços das fronteiras. Assim, o corpo integra-se em minhas propostas de arte como um elemento que realiza ação performativa para a criação de imagens fotográficas e de vídeo, ou mesmo a realização de intervenções no espaço público, no caso do trabalho *Defrontar devolutas*.

1.2 Objeto corpo

Não há intenção de apresentar um levantamento histórico sistematizado ou representativo sobre o uso do corpo dos próprios artistas como elemento da construção de seu trabalho. Procuro escolher exemplos de trabalhos que têm uma aproximação de diálogo com meus próprios trabalhos artísticos.

A representação do corpo humano por meio de objetos nas artes visuais pode ser destacada em trabalhos de artistas de vanguarda do início do século XX de forma irônica e provocadora. Marcel Duchamp e Francis Picabia, que integravam o movimento Dada em Nova Iorque, exploravam a imagem de máquinas e objetos em muitos dos seus trabalhos. A ideia de utilizar objetos e máquinas em lugar de corpos parece que ganhou um sentido mais forte na produção de Duchamp e Picabia quando ainda viviam em Paris e assistiram em 1912 à apresentação da peça teatral *Impressões da África*, baseada na obra literária de Raymond Roussel publicada em 1910. A visão de diferentes máquinas em cena, criando pinturas ou peças musicais, despertou em Duchamp o interesse em criar seus próprios projetos maquínicos, embora contendo um questionamento sobre a moderna racionalidade dos movimentos que tentavam se afirmar a partir da elaboração de sistemas de pintura que buscavam ser mais mecânicos que as máquinas.

Deve-se recordar que Duchamp viveu uma situação de insatisfação com a pintura depois que a tela *Nu descendo a escada* foi rejeitada em um salão de arte que apresentava somente obras cujos organizadores avaliavam como cubistas. Até então Duchamp tinha proximidade com esse grupo de pintores, mas a rigidez do discurso o fez afastar-se e perder o interesse em seguir como pintor encerrado num padrão estético. Ele se afasta da pintura

e vai trabalhar em uma biblioteca em Paris. Em 1915 muda-se para Nova Iorque e lá inicia a realização da obra conhecida com *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (*A Noiva despida por seus celibatários, mesmo*) (Fig.5), também chamada de *o Grande vidro*. O trabalho, uma pintura, explora a ideia de um sistema ou modelo de uma grande máquina de desejo. O trabalho era um projeto de livre pensar de um artista que se liberta de seguir grupos ou estilos. A pintura é composta de imagens de elementos mecânicos e engrenagens formadas pelos celibatários no módulo inferior dos vidros que compõem a obra. A noiva, localizada no vidro superior, tem uma forma abstrata como uma grande mancha ou véu que apresenta seu corpo conectado aos dispositivos inferiores. São corpos objetos que se identificam como os seres nomeados por Duchamp no título da obra.

Se a partir de objetos e máquinas Duchamp compõe o *Grande vidro*, em outras propostas iria trazer os próprios objetos criados por máquinas industriais para o sistema de arte. Os *ready-mades* são a incorporação de objetos industrializados escolhidos e alterados em sua disposição (*Fonte e Porta garrafas*) ou podem ter sido destituídos de suas funções originais para se tornarem uma peça de arte (*Roda de bicicleta*). Os *ready-mades* eram dispositivos de anti-arte por questionarem o sentido de autoria e sacralidade de um objeto artístico. Ao serem inseridos nos circuitos artísticos quebravam expectativa e criavam novas leituras sobre o sentido da arte. De certa forma, os *ready-mades* tornaram-se peças de uma engrenagem conceitual desenvolvida por Duchamp. Discute-se esta questão dos *ready-mades* e sua inserção nos espaços artísticos no capítulo 2.

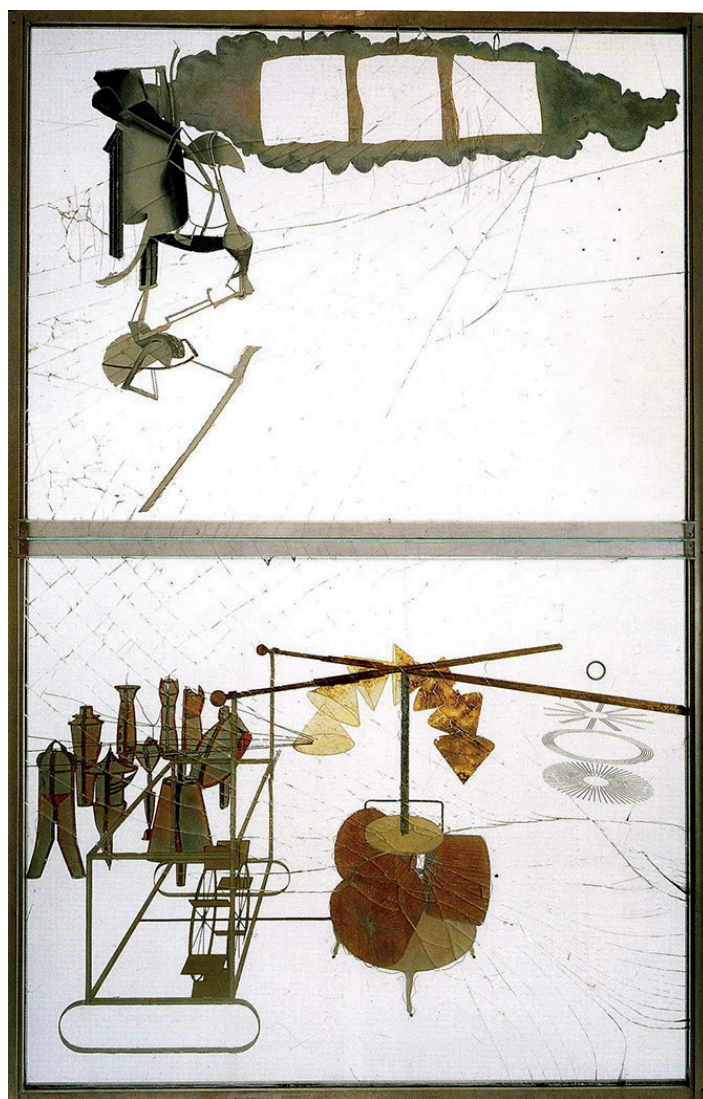


Fig. 5 La Mariée mise à nu par ses célibataires, même
(A noiva despida por seus celibatários, mesmo)
(Marcel Duchamp, 1915-1923)

1.3 Corpo do artista

Nesta seção procuro mostrar que a fotografia permitiu ao artista usar sua própria imagem para criar ficções de modo a romper os limites de sua própria identidade. Ou seja, seu corpo pode ser transformado num outro. Assim como os objetos são usados por Duchamp para expandir e questionar o sentido de arte, a sua própria imagem também seria usada como um dispositivo para questionar a figura do artista. Duchamp cria a personagem de Rose Sélavy em 1920. Ela surge a partir de uma fotografia feita por Man Ray, onde Duchamp aparece vestido e maquiado como uma mulher (Fig.6). Rose não era só uma imagem, era uma ideia ou uma personagem artista que escreveria cartas e inspiraria a imaginação dos contemporâneos de Duchamp. A mudança de identidade já acompanhava as estratégias do artista, pois em alguns trabalhos era apresentado por outros nomes: *Fonte* foi assinada por R. Mutt. Em Rose Sélavy, usa a si mesmo como suporte para outro ou outra, acrescentando o elemento andrógino a suas ações. Essa ação de usar seu corpo



Fig. 6 *Portrait de Rose Sélavy* (retrato de Rose Sélavy)
(foto de M. Duchamp por Man Ray, 1920)

para criar outras imagens ou ideias artísticas por meio da fotografia abriu um novo caminho que seria seguido por outros artistas. Um exemplo de artista que trabalhou a partir do seu próprio corpo criando imagens de outros personagens é Cindy Sherman.

Cindy Sherman produz imagens fotográficas inserindo seu corpo em contextos temáticos variados. Uns trabalhos fazem referência ao cinema, outros a aspectos da propaganda em diferentes momentos de sua história, ou ainda a algum momento da própria história humana que a artista procura recriar (Fig.7). A imagem de Sherman vai-se transformando, oferecendo um amplo espectro do seu corpo. O trabalho da artista lida com a capacidade de recriar rostos, posturas, roupas ou contextos diversos. São sempre personagens solitários que se colocam diante da câmera. O trabalho de Sherman parece o registo de imagens de alguém que viaja numa máquina no tempo e no espaço e consegue se inserir, por alguns instantes, geralmente, em um corpo feminino, em lugares diversos e situações variadas.



Fig. 7 Untitled #465 (sem título #465)
(Cindy Sherman, 2008)

1.4 Corpo suporte e corpo instrumento

O próprio corpo dos artistas, a partir dos anos 1960, torna-se protagonista participante em diversos projetos. Nos anos 1950, as artes começaram a realizar experiências coletivas e integradas entre diferentes campos, como artes plásticas, música, teatro, dança e cinema. As propostas de trabalho de John Cage, em suas aulas em Black Mountain College na década de 1950, foram das primeiras propostas coletivas que experienciaram esta integração. As ações performativas tornaram-se um elemento expressivo que colocava o corpo dos artistas no centro de novas investigações visuais e sonoras. Grupos como o Fluxus organizam festivais performativos variados em diversas cidades de Europa e Estados Unidos nos anos 1960 e 70. Essas novas propostas de arte seriam vistas como uma re-leitura das ações dadaístas por também questionarem os limites do que se entendia por arte.

Destaco alguns trabalhos onde o corpo integra as propostas artísticas em diversas ações performativas fazendo novas e provocativas leituras do ato de pintar. Em 1962, Nam June Paik apresenta a performance *Zen for head* (Zen para a cabeça) no festival Fluxus Festpiele em Wiesbaden, Alemanha (Fig.8), organizado por artistas associados ao movimento Fluxus, do qual fazia parte. Na *performance*, Paik transforma seu corpo em um pincel. Mergulha os cabelos em um prato com tinta preta e em seguida pinta uma faixa sobre uma folha de papel estendida sobre o piso.



Fig. 8 *Zen for head* (Zen para a cabeça)
(Nam June Paik, 1962)

Yves Klein em 1962 criou as pinturas da série *Anthropométrie* (Fig.9). Em sessões performativas, algumas acompanhadas por músicos, e diante de diversas modelos nuas, após passarem tinta sobre seus corpos, pressionavam-nos contra telas sobre a parede ou sobre o piso. O artista dirigia e orientava os movimentos e as ações das modelos. Sobre as telas formavam-se imagens distorcidas de corpos humanos. Nessa mesma época, Klein também desenvolve um trabalho fotográfico, com a imagem de seu corpo a lançar-se do alto de uma construção em queda livre sobre uma rua. A fotografia *Saut das le vide* (*Salto no vazio*) foi realizada em 1960. A imagem provoca uma série de questionamentos, a começar, se é ou não uma montagem? Gera um incômodo, provocando dúvidas sobre o que teria acontecido com o artista em uma queda de tão elevada altura. A imagem e o corpo do artista fazem saltar a imaginação e marcam a presença e a força provocativa da *performance* e seus processos de registo, incorporando a fotografia, o filme e o vídeo.



Fig. 9 *Anthropométrie* (Yves Klein, 1962)

Nos anos 1970, Chris Burden realizou diversas ações performativas que colocavam seu corpo em situações de violência extrema. Em 1971, em uma galeria, deixou-se ser alvejado por um tiro de arma de fogo por um amigo diante do público que compareceu à abertura de uma exposição. Em 1975, apresenta um trabalho na Feldman Gallery onde permanece durante os 22 dias agendados para a exposição em uma pequena plataforma fixa junto ao teto em um dos cantos da galeria. Ali esteve todo o tempo sem falar, sem ser visto, sem se alimentar ou sair. Um radical ato de reclusão e autoimposição de isolamento. O corpo do artista coloca-se como um suporte que impõe provocar ferimentos ou desafios e, neste caso, tudo acontece sem que o artista se deixasse ser visto.

Para Bruce Nauman, o corpo transformou-se em um instrumento para investigar o espaço, em ações que realizava em seu atelier e registava em filme 16 mm. No trabalho denominado *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, de 1968, Nauman percorre um quadrado, marcado no piso do estúdio, de forma lenta e meticulosa (Fig.10). Seu corpo desloca-se⁴ no percurso durante um tempo de 10 minutos, é um desenho

⁴ Estendo essa discussão no capítulo 3, ao apresentar o conceito de deslocamento, evocando trabalhos de diversos artistas que usam o deslocar-se sobre um determinado território como uma estratégia importante para suas produções. Nesse procedimento o corpo do artista é um elemento essencial, porém o mover-se é que produz as diversas observações e relações sociais e ambientais nos diferentes espaços que percorrem.

corporal de uma forma geométrica. O tempo provavelmente foi determinado pela duração que uma bobina de 16 mm permite de gravação. Já em seu outro trabalho *Art make-up*, realizado em 1967, Bauman apresenta um conjunto de quatro sequências de filmes, também com 10 minutos cada. Em cada um, o artista se apresenta cobrindo seu rosto e torso com uma camada de cor (branco, rosa, verde e preto). O corpo é usado com um suporte de cor, imagem em movimento de um corpo real, de um corpo de artista. Esses trabalhos iriam compor instalações que projetavam as imagens sobre a parede da galeria.



Fig. 10 *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*
(*Caminhando de forma exagerada em torno do perímetro de um quadrado*)
(Bruce Nauman, 1968)

A artista francesa Gina Pane, na década de 1970, criou trabalhos onde provoca marcas e cortes sobre seu próprio corpo. O trabalho *Psyché*, de 1974, mostra Pane a realizar diversos cortes sobre sua barriga e sobre suas sobrancelhas (Fig.11). O sangue que sai dos cortes sugere uma forte imagem de violência, mas tem também um sentido de ritual, pela tranquilidade da artista que as imagens fotográficas apresentam. Tais imagens remetem a um ritual de

autoflagelação, mas também sugerem uma forte crítica à questão de gênero e à opressão associada a uma sociedade machista e violenta.



Fig. 11 *Psyché* (Gina Pane, 1974)

A *body art*, arte do corpo, é parte da história humana presente em diversas culturas em diferentes partes do mundo. Na década de 1970, as ações performativas com o corpo e as diversas experiências de *body art* inscreveram-se como um novo campo dentro do sistema de arte, o que marcaria a discussão de diversas questões sociais nas décadas seguinte, seja como suporte, como objeto, como manifesto ou como ritual. O corpo não se coloca apenas como elemento formal. Os artistas procuram com as ações de e sobre seus corpos a possibilidade de expressar sentimentos e leituras extremamente críticas das condições sociais, como as mudanças provocadas com o surgimento de doenças como a SIDA, ou as questões raciais, existenciais, ou da igualdade de gênero.

O corpo do artista pode inserir-se também em diferentes paisagens como um elemento a se integrar no espaço da natureza, como nas ações de Ana Mendieta, em que se insere em um contexto orgânico de diversos ambientes naturais para produzir trabalhos fotográficos (Fig.12). Em suas ações, o corpo da artista pode ser coberto de barro sobre a terra úmida ou de relva sobre um campo. Corpo marcado e corpo que deixa marcas, pois algumas das suas imagens apresentam a forma em baixo relevo de seu corpo na terra.



Fig. 12 *Untitled [Grass on woman]*
(Sem título [relva sobre mulher])
(Ana Mendieta, 1972)

1.5 Corpo estrangeiro/imigrante em Europa

Na contemporaneidade, certas propostas artísticas têm a presença de pessoas que não são necessariamente artistas, mas que são convidadas ou contratadas para participar de ações e intervenções temporárias. Com isso, esses trabalhos incorporam contextos de crítica social ou discussão política. Muitas dessas propostas aproximam-se de uma intenção documental ou de caráter antropológico. As pessoas que participam entram com seus corpos, suas histórias e seu contexto social. Destaco a seguir alguns trabalhos que incorporam diferentes projetos; quase todos discutem a questão das fronteiras e da divisão de espaços. Muitos dos trabalhos têm a participação de imigrantes na Europa ou de pessoas cujas vidas e ações são ligadas à vida na fronteira.

1.5.1 Corpo estrangeiro

Santiago Sierra é um artista que questiona o impacto do sistema social e económico capitalista sobre a vida das pessoas. Seus trabalhos muitas vezes envolvem pessoas comuns que aceitam participar de suas ações provocadoras nos espaços onde as realizam, tais como museus, grandes mostras ou galeria de arte. Para Claire Bishop, as ações artísticas de Sierra criam um antagonismo relacional⁵, uma denominação que estabelece uma associação com a ideia de arte relacional conceituada por Nicolas Bourriaud, mas num sentido diverso, por criar um desconforto entre o público e as ações ou *live installations* que Sierra apresenta.

Muitas das propostas de Sierra incorporam estrangeiros e/ou trabalhadores em situação irregular e em muitos casos são pessoas marginalizadas dentro do contexto social onde o artista é convidado a apresentar um trabalho. Os participantes são contratados para se colocarem em situações estranhas em troca de uma remuneração modesta. Eles podem simplesmente oferecer suas presenças ou se submeter a procedimentos como ter uma linha tatuada sobre a pele, permanecer dentro de uma caixa de papelão em uma galeria de arte, serem emparedado em uma galeria de um museu por três dias, por exemplo. Muitos dos participantes das propostas de Sierra são indocumentados, moradores de rua ou prostitutas. Os estrangeiros, por estarem em muitos casos ilegais, não são cidadãos de direitos. Na sociedade são seres ocultos, mas que através dessas ações ou instalações são expostos em uma provocadora visibilidade.

Em junho de 2001, Sierra participa na Bienal de Veneza com uma proposta de ação artística que denominou de *133 Personas remuneradas*

⁵ BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2012. p.120.

para teñir su pelo rubio. (Fig.13) Quando se anda por Veneza (e em várias grandes cidades turísticas de Europa), encontram-se muitos imigrantes de origens distintas a vender ilegalmente mercadorias entre os turistas. A proposta de Sierra consistiu em oferecer 60 dólares a cada um dos que se apresentassem para tingir o cabelo de louro. A condição é que o participante deveria ter o cabelo negro. Segundo descreve no catálogo⁶, participaram 133 imigrantes de origens distintas, a maior parte ilegais: havia senegaleses, bengaleses, chineses e alguns imigrantes do sul da Itália.



Fig. 13 *133 Personas remuneradas para teñir su pelo rubio (133 Pessoas remuneradas para ter seus cabelos tingidos de louro)*
(Santiago Sierra, 2001)

Em outro trabalho, Sierra negocia a compra do tempo de pessoas que aceitam ficar dentro de uma caixa de papelão por 4 horas durante uma semana, ou permanecer, também por 4 horas, diariamente, ao longo de 5 dias a sustentar uma parede arrancada de uma galeria. Há uma inquietante demonstração de poder, que consegue que as pessoas façam diferentes trabalhos físicos ou emprestem seus corpos por algumas horas em troca de dinheiro. O

⁶ ESPAÑA. Ministerio de Asuntos Exteriores y Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. *Santiago Sierra: Pabellón Español de la 50ª Bienal*. Curador Rosa Martínez. Venecia: 2003. p.123.

resultado são imagens, registadas pelo artista, de atos de submissão (Fig.14). Há uma demonstração de carácter artístico de poder sobre corpos anónimos, mas não é nada absurdo, pois sabemos que isso acontece a todo o momento por todo o mundo. O que Sierra parece querer discutir ou evidenciar são as estranhas sujeições que se podem impor aos seres humanos. Essas imagens em preto e branco e as pequenas descrições daquilo a que se estão submetendo revelam as forças do poder que atuam sobre esses corpos. Pode-se associá-las a uma forma de representação de parte das ideias de organização de poder que se impuseram na sociedade capitalista, discutidas por Michel Foucault, as quais ele identifica como biopoder.



Fig.14 Muro de uma galeria arrancado, inclinado a 60 graus do chão e sustentado por cinco pessoas. México.
(Santiago Sierra, 2000)

Michel Foucault foi um dos pensadores que tentou mostrar como se efetiva o poder dentro de uma lógica implementada pela modernidade a partir da revolução industrial e da transformação do sistema económico, levando a uma mudança social cujo processo político e institucional se efetiva com a Revolução Francesa no final do século XVIII. Foucault mostrou que, anteriormente, nas sociedades centradas no poder de um monarca, o corpo do rei era o único corpo importante, representando a unidade do território

que constituía seu reino. O poder soberano submetia todos os seres que viviam dentro do território e tinha o poder de fazer morrer ou deixar viver.

Foucault⁷ apresenta essas ideias sobre poder e corpo da seguinte forma:

O corpo do rei não é uma metáfora, mas uma realidade política: sua presença física era necessária ao funcionamento da monarquia. [...] Não há um corpo da República. Em compensação, é o corpo da sociedade que se torna, no decorrer do século XIX, o novo princípio. É esse corpo que será preciso proteger de um modo quase médico: em lugar dos rituais pelos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas terapêuticas como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos 'degenerados'.

Surge uma nova forma de poder, que Foucault chama de biopoder, onde o corpo passa a carregar consigo todas as dinâmicas de um Estado, que o controla pela disciplina e pela vigilância por meio de diversos dispositivos reguladores da população. O poder soberano passa a poder disciplinar, que se efetiva na coletividade com a introdução de normas. O homem não é mais preso a um território e seu soberano, e o que produz não se confisca por decreto real. Ele pode transitar de um território a outro sem precisar de passes ou permissão oficial. Ele passa a fazer parte do poder com seu corpo e o oferece livremente para produzir/trabalhar a quem tem os meios de produção. Foucault diz, em sua aula de 17 de março de 1976⁸, que essa nova ordem se apresenta tendo agora o poder de fazer viver e de deixar morrer. Forma-se uma coletividade que integra a sociedade capitalista. Esta põe em marcha um processo de produção onde o corpo, num primeiro momento, recebe a atenção individual de um poder disciplinar, o que Foucault chama anatomia-política. Esta anatomia-política é imposta sobre os indivíduos pelas forças que dominam o

⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2008. p.145.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. 4.ed. (trad. Maria Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.285.

poder. Forças que se impõem com mecanismos de disciplina sobre o corpo.

Em seu livro *Vigiar e punir*, ele escreveu:

O momento histórico das disciplinas é quando nasce uma arte de corpo humano, que não visa apenas o desenvolvimento das suas capacidades, nem o aprofundamento de sua sujeição, mas a formação de uma relação que, no mesmo mecanismo, o torna tanto mais obediente quanto mais útil e inversamente. Forma-se então uma política das coerções, que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, dos seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra num maquinismo de poder que o explora, desarticula e recompõe. Começa a nascer uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”; define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se deseja, mas para que funcionem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determinam. A disciplina fabrica assim corpos submetidos e exercitados, corpos “dóceis”.⁹

Quando Sierra propõe suas ações artísticas a diferentes pessoas em troca de uma remuneração em dinheiro, expõe uma relação de poder. Sierra contrata-as para usar seus corpos de diferentes formas, por exemplo, para serem marcados (tatuados) com uma linha, ficarem dentro de um porão de navio ou permanecerem horas em frente da parede de uma sala de exposição. Os registos dessas ações, que constituem o resultado da proposta de arte, não apresentam nomes ou histórias de vidas, são apenas corpos. As pessoas permanecem anónimas, sem histórias sobre quem são ou de onde vêm. São corpos apenas que integram as ações que Sierra lhes propôs e contratou. No texto abaixo, Foucault parece descrever as impressões que muitas das obras de Sierra provocam:

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder operam sobre ele um efeito imediato; investem-no, marcam-no, controlam-no, supliciam-no, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimónias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações

⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Lisboa: Ed.70, 2013. p.160.

complexas e recíprocas, à sua utilização económica; em boa parte, é como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de domínio...¹⁰

Esse corpo é disciplinado como um corpo-máquina, mas Foucault mostra que o poder no decorrer do século XVIII iria criar outras dinâmicas de ação procurando regular a coletividade a partir de ordenamentos dos fenómenos biológicos. Passa-se a gerir e ordenar questões de natalidade, mortalidade e doenças. Foucault nomeou estas ações de biopolítica. Há o estabelecimento de todo um aparato de Estado para organizar e gerir a população, seja nas suas práticas de higiene, reprodução, sexualidade, crença, aprendizagem, moradia, lazer, segurança e saúde. As práticas de controle e disciplina da “anatomia-política” sobre os indivíduos continuam e são inseridas nas dinâmicas da biopolítica. Foucault descreve neste texto de uma das suas conferências como é uma organização social, que ele identifica como uma cidade operária, que poderia ser uma cidade biopolítica:

[Há] toda uma série de mecanismos que são, ao contrário, mecanismos reguladores, que incidem sobre a população enquanto tal e que permitem, que induzem comportamento de poupança, por exemplo, que são vinculados ao habitat, à locação do habitat e, eventualmente, à sua compra. Sistemas de seguro-saúde ou de seguro-velhice; regras de higiene que garantem a longevidade ótima da população; pressões que a própria organização da cidade exerce sobre a sexualidade, portanto sobre a procriação; as pressões que se exercem sobre a higiene das famílias; os cuidados dispensados às crianças; a escolaridade, etc.”¹¹

Foucault mostra como as dinâmicas de poder da biopolítica criam mecanismos sociais para organizar a vida coletiva. Assim, pertencer a um lugar, como as pessoas era obrigadas a estar vinculadas no período feudal,

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar... op. cit.* p.33.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Em defesa... op.cit.* pp.299-300.

não se impunha mais esta obrigação de pertencer a um território. O corpo passa a ter a liberdade de seguir em qualquer caminho, mas carrega as imposições desta força social, agora através do Estado. O Estado estabelece disciplina e propõe que todos incorporem suas regras, tornando-as presentes todo o tempo para todos. Foucault chama esta vigilância permanentemente de panoptismo.

Tem-se a organização de uma ordem social que não é apenas composta entre o contacto de indivíduos disciplinados, mas de uma população que passa a ser parte de uma dinâmica económica capitalista que precisa dela e por isso a coloca dentro de um sistema de regulação. A população integra um corpo coletivo que tem direitos e deveres estabelecidos por lei e que participa de uma dinâmica política e social como cidadãos. Mas e os que chegam de fora, os imigrantes, os não nascidos de habitantes autóctones, ou seja, os filhos de imigrantes. Eles são cidadãos e terão os mesmos direitos?

Muitos dos participantes do trabalho 133 e de outras propostas de Sierra são em sua maior parte, não-cidadãos, estrangeiros. São imigrantes, refugiados políticos ou, simplesmente, estrangeiros ilegais que vivem no país onde o trabalho artístico é apresentado. Eles são os que cruzaram as fronteiras, mas ainda não entraram legalmente na sociedade, estão fora do alcance dos benefícios da cidadania plena. Estão sujeitos às forças disciplinares, mas sem os benefícios de um cidadão de direito. Em muitos casos, os imigrantes ilegais são submetidos a condições extremas de trabalho e, por terem uma situação precária e ilegal, acabam por se submeter por não terem outra opção. Assim, as ações propostas por Sierra têm uma provocação política que expõe uma forma de poder disciplinar. Os participantes muito provavelmente trabalham de forma semelhante a outras situações sociais pelas quais passam, em suas vidas de estrangeiros, imigrantes ilegais, indocumentados.

1.5.2 Corpo indocumentado

Ursula Biemann em seus diversos trabalhos aborda questões sobre áreas de fronteira e migração, discutindo fatos de ordem económica e social. Em seu vídeo *Contained mobility*, de 2004, apresenta duas sequências de imagens colocadas uma ao lado outra, ambas de 21 minutos (Fig.15). Nelas a artista descreve a longa trajetória de um imigrante por diversos países de Europa à procura de legalizar sua condição de exilado político. O trabalho mostra a saga de Anatol Zimmermann, bielorrusso nascido em Gulag, um campo de trabalho forçado da União Soviética na época de Stalin. Segundo Biemann, Anatol, quando jovem, retornou à Rússia mas foi discriminado socialmente por ser de etnia alemã e passou a ser perseguido por ser um dissidente. Anatol fugiu para a Europa e, por diversas vezes, tentou refugiar-se em um país europeu como exilado político. Nesse longo processo foi deportado ou levado a campos de refugiados. Anatol tem de lidar com redes de burocracia estatal que se tornaram mais exigentes e restritas com o Acordo de Schengen em 1985, que firmou as primeiras leis para o estabelecimento da Comunidade Europeia. Essas dificuldades de ser aceito como exilado político tornaram-se ainda maiores após o 11 de Setembro de 2001, por terem sido estabelecidas mais exigências e maior controle de trânsito de pessoas devido à preocupação com o terrorismo. Um estrangeiro tem sua origem questionada e investigada sendo visto como uma possível ameaça. Soma-se a isso a crescente presença de ideias neoliberais que procuram enfraquecer os direitos dos cidadãos e trabalhadores em favor de uma livre competição direcionada pelo mercado. Em seu trabalho Biemann apresenta lugares e situações pelas quais Anatol passou em diferentes momentos da vida, representando os caminhos percorridos por ele por meio de mapas e ilustrações, enfatizando a presença

de tecnologias de controle e vigilância que existentes em diversas áreas de fronteira por onde ele entrou e saiu. O vídeo relata as prisões e fugas de Anatol, que incluíram a travessia de um rio gelado entre Polónia e Alemanha (quando este facto aconteceu, a Polónia ainda não integrava a Comunidade Europeia). No vídeo Anatol é mostrado em um contentor de carga, que a artista transformou em abrigo como a representação de um espaço de uso temporário por um refugiado.

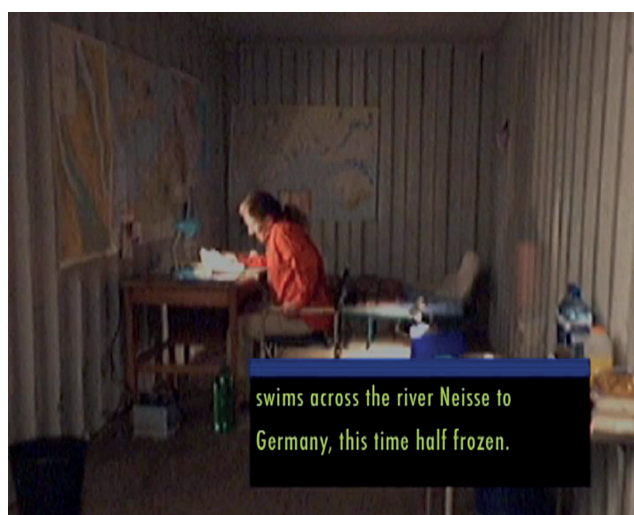


Fig. 15 *Contained mobility* (Mobilidade contida)
(Ursula Biemann, 2004)

Anatol, personagem apresentado por Biemann, assim como muitos dos imigrantes que participam dos trabalhos de Sierra, são estrangeiros indocumentados que passam anos de suas vidas indo de um país a outro da Comunidade Europeia à procura de tornarem-se imigrantes legalizados ou algo que os possa aproximar da condição de cidadão do lugar que escolheram viver. Mas durante esses anos de espera, eles são apenas não-cidadãos. Pessoas excluídas do sistema jurídico institucional de forma plena e incluídas numa subcategoria que se aproxima da definição de *vida nua* proposta por Giorgio

Agamben no seu livro *O poder soberano e a vida nua*.

Agamben mostra que a biopolítica na contemporaneidade é marcada por uma constante e instável busca por estabelecer a definição sobre quem deve ser incluído ou excluído dos ordenamentos jurídico-políticos dos Estados. A partir da Revolução Francesa, quem integra a sociedade dentro de sua ordem jurídica e política passa a ser definido como cidadão. Mas, a partir do início do século XX, essa definição de cidadão vai enfrentando questionamentos sobre quem seria realmente cidadão – sendo os demais apenas homens ou mulheres, ou seja, apenas vida nua. Sobre essa ambiguidade entre homem e cidadão, Agamben escreveu:

No sistema do Estado-nação, os chamados direitos sagrados e inalienáveis do homem estão desprovidos de toda a tutela e de toda a realidade a partir do momento em que não é possível configurá-los como direitos dos cidadãos de um Estado. Isto está implícito, pensando bem, na ambiguidade do próprio título da declaração de 1789: *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, onde não é claro se os dois termos nomeiam duas realidades autónomas ou formam, pelo contrário, um sistema unitário, em que o primeiro está desde logo contido e oculto no segundo; e, neste caso, fica por esclarecer que tipo de relações existe entre eles.¹²

Agamben mostra como a ideia de biopolítica incorpora-se à formação do Estado-Nação e, para estudá-la, investigou os estados nazi-fascistas que aplicaram intensamente em suas práticas de biopoder e a biopolítica. Os estados totalitários revelam a decadência de um sistema formado com base no Estado-nação, onde os direitos humanos são retirados da esfera política e passam a ser colocados unicamente na esfera de carácter humanitário e social. Segundo Agamben¹³, foi a partir da Primeira Guerra Mundial que começou a haver uma separação entre nascimento e nação. Ou seja, o fato de

¹² AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: Homo Sacer*. (trad. Antonio Guerreiro). Lisboa: Ed. Presença, 1998. p.122.

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *op.cit.* p.127.

alguém nascer em determinado Estado-nação não garantia que pertencesse legalmente a este Estado-nação. Assim, surgiram levadas de refugiados e pessoas sem pátria que vagueavam por diversos países de Europa à procura de um lugar para viver. Nesse período, diversos Estados europeus alteraram suas normas jurídicas no sentido de permitir atos de desnaturalização e de desnacionalização de centenas de pessoas que até então eram consideradas como cidadãos daqueles países.

Julia Kristeva, no livro *Estrangeiros para nós mesmos*, discute a divisão entre direito do homem e direito do cidadão. Ela mostra que hoje as sociedades modernas vivem um impasse sobre o modo de lidar com os estrangeiros, legais e ilegais, assim estabelecendo distinções entre cidadão e homem. Ao estabelecer os direitos dos cidadãos dos integrantes de uma nação, Kristeva questiona, “somos obrigados a afastar desses direitos os não-cidadãos, isto é, outros homens?”¹⁴. Esta é a tensão de como lidar com os estrangeiros que cruzam as fronteiras e procuram ser integrados, mas ao longo de suas vidas vivem um processo de espera e se encontram permanentemente inseridos num emaranhado de leis e direitos onde não encontram lugar. São subcidadãos ou não-cidadãos, mas em um estado de permanente espera.

O documentário *Lisboetas* (2004) de Sérgio Tréfaut apresenta cenas com muitos imigrantes que vivem em Lisboa. As imagens, gravadas no Serviço de Estrangeiros e Fronteiras de Lisboa, registam alguns trechos de momentos em que é feita uma entrevista com os imigrantes que procuram obter vistos temporários de residência. Elas mostram imagens de pessoas

¹⁴ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos* (trad. Maria Carlota C. Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.101.

angustiadas ou frustradas diante do processo de apresentar os documentos necessários à regularização de sua permanência no país. O filme compõe-se de uma série de momentos onde acompanhamos a vida de imigrantes de diferentes países. Uma cena mostra o diálogo entre dois imigrantes de origem báltica sobre sua própria situação legal em Portugal: eles estão na rua, em um ponto onde muitos imigrantes ficam à espera de que alguém apareça para contratá-los para um dia de trabalho informal. No diálogo, ambos mostram-se preocupados pois está chegando a data de renovar o visto de trabalho e ainda não têm um contrato. Todos os anos eles têm de lidar com os processos burocráticos e, se naquele período, não têm um trabalho, devem ser obrigados a procurar alguém que se ofereça para assinar os documentos em troca de algum dinheiro.

1.5.3 Corpo opaco

Krzysztof Wodiczko, artista polaco radicado nos Estados Unidos, apresentou, como representante de seu país de origem, na 53ª Bienal de Veneza em 2009, a vídeo-instalação *Guests*¹⁵ (Fig.16). O trabalho é composto por oito projeções que simulam janelas de vidros opacos e uma projeção no teto da galeria, como uma clarabóia. Por trás dessas janelas e a clarabóia há sempre a imagem do corpo de uma ou mais pessoas. Cada projeção mostra um momento da vida de diversos imigrantes. Alguns limpam as janelas, outros se encostam com se esperassem por alguém. Conversam, trocam cumprimentos, aproximam-se do vidro e tentam olhar para dentro. Junto com as imagens se escutam vozes, ruídos diversos de uma cidade e, por meio de auriculares, pode-se ouvir o relato de diferentes histórias de imigrantes

15 WODICZKO, Krzysztof. *Guests*. The Polish Pavilion at the 53rd International Art Exhibition in Venice. Ed. Bozena Czubak. Milano: Charta, 2009.

sobre as dificuldades para cruzar a fronteira ou sobre questões da sua vida de estrangeiro, ligadas às barreiras legais ou a sua vida quotidiana. Para realizar esse trabalho, Wodiczko fez várias entrevistas com imigrantes polacos que vivem em Roma e imigrantes do Leste Europeu que vivem na cidade polaca de Varsóvia.

O artista cria uma relação de ambiguidade entre visibilidade e invisibilidade dos imigrantes nas sociedade europeia. O título *Guests* joga com um duplo sentido. Quem são os convidados: os visitantes que entram no espaço da instalação ou os imigrantes que estão do outro lado dos vidros? Alternativamente, os imigrantes podem estar duplamente do lado de fora: atrás dos vidros e fora do sistema. Podem permanecer por anos ou mesmo toda a sua vida impedidos de ser cidadãos de direito daquele país em que estão a viver. Serão sempre estrangeiros, os convidados. Muitos permanecem invisíveis, atrás da opacidade de suas condições de indocumentado, mas realizando uma série de atividades importantes para a sociedade.

A instalação *Guests* tem referência em um trabalho anterior de Wodiczko, intitulado *If you see something*. Apresentado em 2005 na Galeria Lelong em Nova Iorque, retrata a situação de tensão e desconfiança que se instala nos Estados Unidos com as políticas da era Bush em resposta ao atentado do 11 de Setembro. O título é referência a uma campanha de trânsito de Nova Iorque que pede que as pessoas denunciem se virem algo estranho nas ruas. Na instalação, Wodiczko usa a ideia da projeção em forma de janela com vidro opaco e quem está do outro lado são imigrantes que vivem naquele país e relatam sua experiências com as repressivas e burocráticas exigências legais para serem considerados imigrantes com documentos, diante das enormes preocupações das autoridades no âmbito da guerra ao terrorismo.

O trabalho de Wodiczko apresenta fragmentos da realidade de imigrantes que vivem em duas cidades europeias. Com a criação da União Europeia, surgiu o cidadão europeu. Os países que a compõem abrem suas fronteiras, mas ao mesmo tempo vai-se estabelecendo um grande controle de fronteiras com os países que estão fora. Assim, os que querem entrar passam a encontrar uma série de dificuldades que antes não existiam. E a cada ano novas dificuldades são impostas, como a Convenção de Dublin (1997, ano em entrou em vigor), que obriga os imigrantes que pedem vistos de permanência a ficarem no país pelo qual entraram na União Europeia, onde devem, obrigatoriamente, aplicar o pedido de *status* de refugiado. Estas e outras resoluções causam grandes dificuldades aos imigrantes em seus processos de legalização em Europa. Assim, muitos dos relatos que se escutam revelam as dificuldades que encontram com os processos burocráticos, as idas e vindas nas repartições públicas para tornar-se um cidadão com direitos.



Fig. 16 Guests (Convidados) (Krzysztof Wodiczko, 2009)

Em *Guests*, a imagem da janela com vidro opaco que separa e esconde o lado de dentro, a sala de exposição e o de fora, os imigrantes, sugere uma relação direta com a real condição de muitos que se encontram fora de uma possibilidade de se integrarem legalmente e como participantes plenos de um lugar. Os estrangeiros imigrantes entram na fronteira mas permanecem de fora de várias instâncias jurídicas e legais por não possuírem documentação.

1.5.4 Corpo que espera, corpo de carga

Mas há os que estão de fora na linha da fronteira e esperam o momento oportuno para tentar entrar. A espera é uma condição na vida de muitos imigrantes que ficam ao longo de toda a margem africana do Mar Mediterrâneo. São estrangeiros ou nativos de países como Marrocos, Argélia, Tunísia e outros, que olham para Europa e convivem com a possibilidade de um dia migrarem. Ali homens e mulheres esperam o momento de serem estrangeiros num lugar que possa lhes oferecer mais oportunidades. Este é o sonho que buscam de uma vida melhor em Europa. Atravessar é correr riscos sérios de perder a vida. Mas muitas das pessoas que vivem em cidades que margeiam o Mediterrâneo, como Tânger, vivem a situação social e cultural de este ser um lugar de passagem e um lugar de espera. A artista Yto Barrada, nascida em Tânger, trabalha sobre o contexto político-social de viver nessa linha limite. Yto é marroquina, mas também tem passaporte francês. Sua dupla nacionalidade lhe permite transitar livremente entre Europa e África. A partir de 1991, com a entrada em vigor do Acordo de Schengen, as fronteiras abrem-se entre muitos países de Europa, mas ao mesmo tempo estabelecem-se restrições mais severas aos que estão próximos, mas não integram a União Europeia. Assim, a circulação entre Marrocos e a Europa passa a ser livre

para os europeus, mas controlada para os marroquinos. O mesmo acontece com diversos países do Norte de África, que recebem migrantes de várias partes de África e Oriente Médio buscando atravessar o Mediterrâneo. Este é uma grande cerca natural que separa dois continentes; cruzá-lo é uma ação perigosa. As praias de Marrocos e de diversos países que o margeiam são cenários de tristes tragédias de corpos vitimados pelo naufrágio em alguns dos precários barcos que partem em viagens clandestinas na tentativa de chegar a Europa. Yto Barrada cita essa trágica situação:

Em minhas primeiras investigações sobre a cidade de Tânger, procurei evitar a ideia de trabalhar com imagens de cadáveres nas praias. Eu queria evitar reportagem, a representação direta de dramas. Em Tânger, o desejo, a vontade de sair são compartilhados por imigrantes ilegais e todos os jovens da cidade. Esperar, esperar para sair, é uma dimensão urbana em Tânger.¹⁶

O documentário *Bab Sebta*, dos portugueses Frederico Lobo e Pedro Pinho, de 2008, mostra a vida no Marrocos de alguns migrantes vindos de diferentes lugares de África. Alguns vivem na periferia de Tânger à espera do momento de partir para chegar a Europa. Para isso há dois caminhos: atravessar em barcos clandestinos ou tentando saltar as grandes cercas duplas que demarcam a fronteira de Marrocos com as cidades autónomas Ceuta e Melilla, ambas controladas por Espanha. *Bab Sebta* é a tradução em árabe de Porta de Ceuta. No documentário, diversas pessoas contam suas experiências de tentar atravessar ou as dificuldades que tiveram para chegar

¹⁶ Tradução minha do original em inglês: "Running through my first investigations into the city of Tangier was the idea of avoiding images of corpses on beaches. I wanted to avoid reportage, the direct depiction of dramas. In Tangier, the desire, the determination to leave are shared by illegal migrants and all the young men in the city. Waiting, waiting to leave, is an urban dimension in Tangier". BARRADA, Yto. *Yto Barrada*. Zurique: JRP; Ringier, 2013. p.77. ISBN 978-3-03764-202-3.

até ali. Contam fatos práticos que envolvem a travessia, como que se cobram entre 1.000 e 1.200 euros para cruzar pelo mar, ou que podem ser enganados por algum contrabandista e perder o dinheiro pago previamente pela travessia e não poderão ir à polícia. Algumas relatam os riscos de morte que enfrentaram, nas tentativas que fracassaram para atravessar o Mediterrâneo. Muitas contam histórias de confronto com a polícia marroquina que está constantemente controlando suas fronteiras e usa da violência para dispersar os grupos de imigrantes que procuram se aproximar das fronteiras com as cidades de Ceuta ou Melilla.

Muitos dos trabalhos de Yto Barrada são como crônicas visuais sobre a vida urbana nos espaços da cidade de Tânger e seus moradores. A série de fotografias intitulada *Dormeurs (Dorminhocos)*, de 2006 (Fig.17), mostra pessoas deitadas em diferentes espaços públicos da cidade. Várias cidades de Marrocos são lugares de esperar a hora de embarcar em algum dos barcos (oficiais e clandestinos) que cruzam o Mar Mediterrâneo. Segundo Yto, em entrevista em vídeo¹⁷ feita para o Museu de Arte Moderna de São Francisco, estas pessoas que esperam são chamadas de *hold wall*, aqueles que “seguram paredes”. A expressão, segundo Barrada, associa-se à ideia de que na maior parte do tempo os futuros imigrantes estão encostados a uma parede sem fazer nada. Na série *Dormeurs*, Barrada não mostra os rostos das pessoas, somente corpos deitados no chão como se dormissem profundamente, isolando-se do entorno com uma proteção sobre o rosto.

¹⁷ Disponível em <www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/517>. [Consult. 17 Ago. 2014].



Fig. 17 *Dormeurs* (Dorminhocos)
(Yto Barrada, 2006)

Outro trabalho de Barrada chama-se *The Smuggler (A Contrabantista)*, filme de 2006, que regista como uma mulher prepara as diversas mercadorias que vai levar de um lado a outro da fronteira através das áreas de controle de aduana de Espanha e Marrocos. Todos os dias centenas de homens e mulheres atravessam a fronteira de Marrocos para os grandes depósitos de mercadorias que ficam dentro das áreas de controle espanhol na cidade de Melilla. As autoridades marroquinas permitem a passagem sem muito controle das mercadorias que uma pessoa possa carregar em seu corpo. As mulheres, além de carregar ou simplesmente rolar grandes pacotes, também prendem uma série de mercadorias ao redor de seu corpo e as cobrem com suas túnicas, que envolvem inteiramente seus corpos. No filme *The Smuggler* (Fig.18), Barrada mostra todo o processo de prender em seus corpos mercadorias, situação que normalmente fazem duas ou três vezes por dia. As mulheres que fazem este contrabando são chamadas “mulheres mulas”. Corpos cargueiros, corpos como animais de carga. São processos comuns em zonas de fronteiras controladas que geram toda uma dinâmica de uma economia informal e subterrânea.

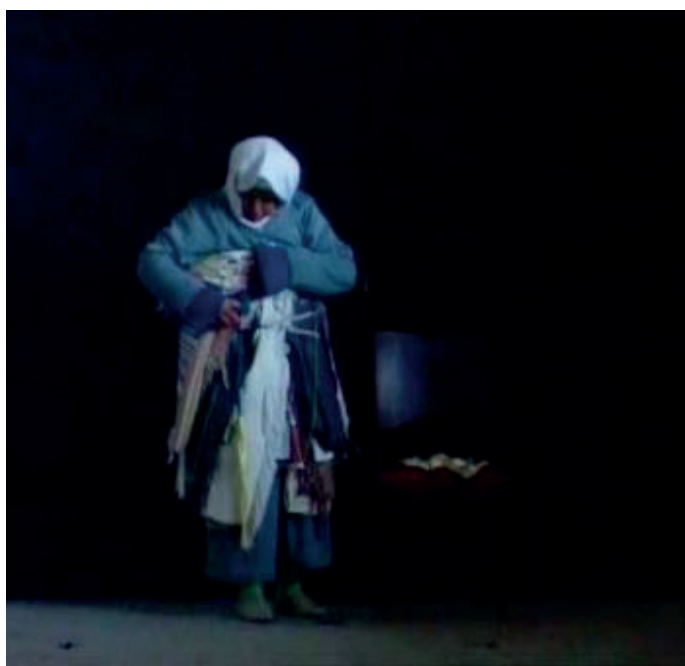


Fig. 18 *The Smuggler (A Contrabantista)*. Still do filme
(Yto Barrada, 2006)

1.5.5 Corpo Kafka, corpo transformado

A série *Cadeira em performance* apresenta a ideia de uma cadeira como um ser, que ocupa o lugar de um turista ou visitante em uma cidade, contém um sentido de humor e provocação. Esta ideia de transformação e estranhamentos tem diversos exemplos na arte, em especial, na literatura. Destaco um criado por Franz Kafka. A transformação do personagem principal Gregor, na obra *Metamorfose*, é uma história perturbadora, relatando o estranho acontecimento na vida de um ser humano comum, que acorda um dia e percebe que seu corpo havia se transformado em um inseto. A história desperta em muitos uma reação de repugnância diante da situação que o protagonista da história passa a ter de vivenciar, diante de si mesmo, da família e de outros seres humanos. Por mais fantasiosa que a história se apresente, Kafka não escolhe o caminho de humor. Ele oferece ao leitor

ao longo do texto uma dimensão de isolamento e angústia. O personagem, depois que se transformou de homem em inseto, seria confinado no espaço de seu quarto, que será como se fosse sua prisão e o lugar onde se passaria a maior parte da história. Ali, os demais membros da família o relegam e procuram seguir suas vidas habitando somente os demais espaços da casa. Esta dimensão de confinamento e segregação tem aproximações com a própria história de vida do autor.

Franz Kafka nasceu em Praga, capital da Boémia, que pertencia ao Império Austro-Húngaro na época de seu nascimento, em 3 de julho de 1883. Após a Primeira Guerra Mundial, essa região tornar-se-ia a Checoslováquia e Praga era sua capital. Quatro anos depois do novo cenário político de seu país, 1922, Kafka morreria vitimado por tuberculose, doença com a qual lidou por sete anos. Kafka talvez tenha sido o mais estrangeiro dos escritores, mesmo tendo vivido a maior parte da sua vida no mesmo país, mas sua condição de ser checo-judeu de origem alemã em Praga o situava como alguém que lidava permanentemente com a situação de ser um estranho. Nessa época a população de origem alemã na cidade correspondia a 7,5%, os judeus perfaziam 6,5% e os restantes 86% eram checos¹⁸.

No livro *Por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari, ao explicar o significado do que chamam de literatura menor na obra de Kafka, também revelam a complexa identidade estrangeira do escritor:

Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua (alemão) que uma minoria constrói numa língua maior (checo). E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka, nesse sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita aos

¹⁸ CORNELSEN, Elcio. *A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro*. In: BENN-IBLER, Veronika (Org.). *Interfaces culturais Brasil-Alemanha*. Belo Horizonte: Fale/UFG, 2006. pp.163-88. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. p.163.

judeus de Praga e faz da literatura algo de impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura ('A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível'). A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irredutível em relação à territorialidade primitiva checa. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, enquanto 'língua de papel' ou artifício; sobretudo que os judeus que fazem parte desta minoria dela são expulsos (...) Em suma, o alemão é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores.¹⁹

O texto acima mostra a complexa relação entre Kafka e sua origem judaica. Os judeus eram uma minoria dentro do país, Kafka foi educado tendo o idioma alemão como língua familiar, mas se inserem em uma comunidade em Praga, onde o checo é a língua oficial do país. Kafka é um estrangeiro dentro de seu próprio país de nascimento. Esse desconforto com o lugar ou o espaço está presente em várias de suas obras. Nelas, os personagens estão a deslocar-se constantemente. Movem-se de um lado a outro. Mesmo o personagem Gregor de *Metamorfose*, que permanece a maior parte do tempo dentro de seu quarto, vive ao longo da história o processo de mudança de seu corpo e sua mente de homem a inseto. Há nesta metamorfose um outro sentido de deslocamento que transforma seu corpo e sua mente em outros. Antes que seu ser interior se modificasse totalmente em um inseto, ele pararia de comer.

Pode-se associar a história de *Metamorfose* e a situação do próprio autor, pertencente a uma minoria étnica. Mas também pode-se relacioná-la a todas as minorias (judeus, ciganos ou pessoas com deficiências físicas)

¹⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. p.38.

que posteriormente seriam perseguidas em Europa, com a ascensão do poder na Alemanha dos nazistas. Ao fazê-lo tem-se uma dimensão de maior estranhamento diante dessa história de um homem que em uma manhã se vê transformado em inseto, pois esses grupos também se viram, num curto período de tempo, transformados em seres estranhos e odiados nos bairros, cidades e países em que viviam. Eles seriam perseguidos, marcados e aprisionados para serem exterminados com se fossem insetos. No item seguinte aprofunda-se a discussão desta questão ao discutir como a vida de seres humanos fora transformada em vida de seres desprovidos de nenhum direito com se fossem insetos. Ao falar-se sobre um “corpo piolho” associa-se ao conceito de “vida nua” elaborado por Giorgio Agamben onde trata da questão dos judeus nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

1.5.6 Corpo piolho, corpo vida nua

A história de um corpo transformado em inseto de Kafka foi escrita em 1920, pouco antes do surgimento de Estados totalitários que implantariam processos de perseguição e extermínio. O corpo estranho em que o personagem Gregor transformou-se poderia ser um corpo doente, um corpo de pele escura, de origem cigana, de origem judaica, que é colocado na condição de vida nua. Como descreveu Agamben em *O poder soberano e a vida nua*, nos Estados onde o poder está nas mãos de um soberano ou em um estado de exceção, esses corpos estranhos são passíveis de serem mortos por qualquer um sem que isso seja considerado um crime, mas não poderiam ser mortos em sacrifício, ou seja, não teriam nem direito a atos de crença ou religiosidade. Um ser desprovido de direitos, um ser animal, desligado da

vida social é um ser que pode ser deixado a morrer. Agamben escreve:

A verdade, difícil de aceitar para as próprias vítimas, mas que, no entanto, devemos ter a coragem de não cobrir com os véus sacrificiais, é que os judeus não foram exterminados ao longo de um louco e gigantesco holocausto, mas literalmente, como Hitler tinha anunciado, 'como piolhos', isto é, como vida nua. O plano em que se deu o extermínio não é da religião nem o do direito, mas o da biopolítica.²⁰

Daí a referência à história de Kafka, de um ser que, ao se transformar em algo diferente e inadequado à vida da família, é deixado de lado e deixado morrer. Aos campos de extermínio nazis eram enviados os seres que não tinham mais direitos, que foram desprovidos de cidadania e marcados por um estado totalitário como *homo sacer*²¹, seres passíveis de serem mortos por qualquer um, fato que não se caracterizaria como crime. Sua vidas não tinham mais espaço na rigidez e controle biopolítico; eram vidas cujo sentido oficial dentro do Estado nazista não encontravam sentido, eram vidas como se foram animais, eram apenas vidas, eram vidas nuas.

Um personagem que tragicamente teve sua vida encerrada nesse período obscuro da história da humanidade, ao qual a citação de Agamben se refere, foi Walter Benjamin. Ele suicidou-se em 1940 na pequena cidade de Portbou, localizada em Espanha junto à fronteira de França, às margens do Mediterrâneo. Benjamin tentava fugir da perseguição aos judeus pelos regimes nazistas. Seu objetivo era cruzar a fronteira para seguir sua viagem aos Estados Unidos, mas foi impedido por não ter um documento que o autorizasse a entrar em Espanha. À trágica história de Benjamin se poderia associar a de muitos dos imigrantes que fogem das diversas guerras e crises

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.* p.111.

²¹ Termo do antigo Direito Romano, que Agamben aproxima ao conceito de vida nua: uma pessoa que era excluída de todos os direitos civis, podia ser morta por qualquer um, mas não podia ser morta em rituais religiosos.

institucionais que se abatem sobre vários países do Oriente Médio e África e seguem o mesmo objetivo de cruzar fronteiras, mas agora em sentido oposto ao percorrido por Benjamin. Muitos deles vão em direção à Europa.

Em Portbou, o artista Dani Karavan criou em 1994 um conjunto de três intervenções em espaços próximos ao cemitério onde o corpo de Walter Benjamin foi enterrado. O trabalho chama-se *Passagens*. Em uma das instalações, colocada próxima à entrada do cemitério, tem-se uma escadaria de metal que leva em direção ao Mar Mediterrâneo. A escadaria fica dentro de uma estrutura que enquadra a vista das águas do mar a se encontrarem com margens de pedras. O caminho é interrompido no meio por uma parede de vidro, onde o artista inscreveu o seguinte texto: “Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres humanos anónimos que la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de aquellos que no tienen nombre”.²²

Se fizermos um exercício de ficção, podemos imaginar que o mesmo vidro que interrompe o caminho feito por cada visitante que percorre o memorial em direção ao mar também será uma barreira para que chegue do mar (Fig.19). Assim, simbolicamente, podemos imaginar que um imigrante que chegue a esta cidade europeia vindo da outra margem do Mar Mediterrâneo, alguns como Benjamin fugindo de novas e contemporâneas

²² A citação foi retirada do caderno de notas de Walter Benjamin, cujas anotações serviriam de base para o texto *Sobre o conceito de história* escrito no ano em que morreu, 1940. Texto original: “Schwerer ist es das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht”. TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER Hermann. *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd.1. [G.S.1]*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. ISBN 3-518-28531-9. p.1241. O texto *Sobre o conceito de história* foi consultado em: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Obras escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp.222-32.

histórias de opressão e guerra, irá encontrar a mesma barreira que o impede de continuar sua viagem.

"E a memória da história da humanidade
é a memória da história da humanidade
que não tem fim, que não tem fim."

Fig. 19 Imagem invertida do texto de Walter Benjamin

1.6 *Corpo em queda*, 2015

Corpo em queda é uma sequência de oito imagens de meu corpo em queda diante da cerca de uma fronteira controlada. As imagens estão no livro de fotografias *Defrontar Europa e outros trabalhos*, em anexo, na página 89. Este trabalho difere de outras imagens do trabalho *Defrontar Europa* (apresentado no capítulo 3), onde me desloco em direção a diversas fronteiras de Europa e permaneço a olhar em frente, mantendo-me sempre de costas para a câmera. Em *Corpo em queda* tem-se o registo da queda de um corpo diante de uma fronteira. Ao apresentar este trabalho em seguida ao relato de Walter Benjamin, que viveu o fim de sua vida junto à fronteira à espera de uma permissão para seguir a viagem, procuro sugerir esses espaços de fronteiras controladas como lugares marcados por diversas histórias de perdas. Nesse mesmo lugar onde foram feitas as imagens – em Ceuta –, alguns meses depois, em 6 de fevereiro de 2014²³, 14 imigrantes

²³ RODRIGUES A., Jorge. *Una tragedia de 10 minutos y 14 muertos*. El País – Política

subsaarianos morreram afogados ao tentar nadar até a praia de Tarafal. Ao atravessarem a fronteira de Marrocos em direção a Ceuta pelo mar junto à praia, foram atingidos por balas de borracha disparadas pela Guarda Civil de Ceuta. A questão gerou diversos protestos e questionamentos sobre a forma violenta empregada para lidar com a situação.

Este trabalho fazia parte do conjunto de materiais que havia feito na viagem a Ceuta em 2013. Até a data do acontecimento dessa tragédia, em fevereiro de 2014, tinha muitas dúvidas se o finalizaria ou não, por ser uma referência trágica a esses espaços de fronteira. Devido ao ocorrido no mesmo lugar poucos meses depois de ali estar, resolvi finalizá-lo e apresentá-lo para que fique como uma memória histórica de situações de perda e violência daquele lugar – situações comuns a muitas fronteiras controladas.

[Em linha], 13 fev. 2014. [Consult. 2 Jan.2015]. Disponível em: <http://politica.elpais.com/politica/2014/02/13/actualidad/1392309734_585875.html>.

Capítulo 2

Espaços

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso.

Michel Foucault¹

O espaço tornou-se uma questão importante de discussão nas artes visuais na contemporaneidade. Na epígrafe acima, escrita em 1967, Michel Foucault afirmava que se vivia na época do espaço. Para as artes visuais, é justamente nos anos 1960 que começa a surgir uma série de propostas onde a questão do espaço adquire importância no trabalho de diversos artistas. Estes transformaram-no em articulador de suas ações, o que provocou o desdobrar de conceitos que não se enquadravam mais na definição de

¹ FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, 14 de março de 1967. Publicado em *Architecture, Movement, Continuité*, n.5, 1984. Trad. Pedro de Moura. Disponível em: <www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. [Consult. 31 Jul. 2014].

escultura. A ideia de campo expandido apresentada por Rosalind Krauss² foi uma das primeiras tentativas de conceituar essas novas propostas de arte que dialogavam com ambientes, seja a arquitetura ou a paisagem. Muitas das obras não podiam mais ser chamadas de esculturas, pelo facto de não mais negarem um diálogo construtivo e conceitual com a arquitetura e a paisagem. Para Krauss, a escultura modernista afirmava um estado de neutralidade que a fazia assumir um distanciamento, bem como a constante necessidade de afirmar que suas propostas eram elementos que não eram arquitetura e também não eram paisagem. As novas propostas assumem um sentido mais complexo e passam a integrar e estabelecer diálogos com a paisagem ou a arquitetura de diversas maneiras. Assim, essas intervenções sobre os espaços passariam a ser denominadas de *land art*, *earth art*, instalação ou *site-specific*. Outros enquadramentos conceituais desenvolveriam outras especificidades para a diversidade de propostas que surgiam, tais como o: *site oriented* (Miwon Kwon), *functional site* (James Meyer) e arte ambiental (Hélio Oiticica). Em muitas propostas artísticas, o espaço transforma-se na questão principal onde o artista constrói seus questionamentos e propostas. Ao mesmo tempo, esses mesmos espaços têm suas próprias histórias de ocupação e uso. O espaço não é uma área branca e pura sobre a qual se constrói uma marca. Ele já tem marcas diversas. Trabalhar com o espaço é um processo de diálogo com diferentes camadas de tempo e com as diversas forças que se associam, sobre ele deixam informações e reivindicam direitos de participar das ações de ocupação ou intervenção que um artista queira realizar nele.

A discussão sobre o espaço justifica-se por evidenciar como diversos

² KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v.15, n.17, 2008, pp.128-137. Trad. Elizabeth Carbone Baez.

artistas em muitos momentos ao longo da história da arte o trabalharam de diferentes formas, junto com o conceito de limite, como o que envolve a fronteira. Esta compõe uma série de sistemas semânticos de demarcações, separações, acesso, vigilância e controle que têm sido questionados e investigados por diversos artistas. Nesse sentido, diversas abordagens sobre os espaços e as fronteiras são aqui discutidas com base em diferentes leituras de trabalhos de arte apresentados ao longo do texto, dentre as quais as relacionadas às fronteiras urbanas, que estão associadas a fronteiras entre espaço privado e público, ou espaço interior e exterior. Em alguns lugares, estas se justapõem a questões ligadas a fronteiras de territórios nacionais, como se observa na cidade de Belfast, discutida no capítulo 3.

Como no capítulo anterior, apresento, ao início, um trabalho meu, denominado *Desemparede*, criado durante o desenvolvimento desta tese. A discussão sobre o espaço apresenta-se a partir de diferentes questões que também estão associadas a outros trabalhos realizados, como *Não existe*, *Defrontar devolutas*, *Defronte uma fronteira* e *Escola da Fontinha e o 25 de Abril*, apresentados ao final do capítulo.

2.1 *Desemparede*, 2012

Desemparede é um trabalho *site-specific* que realizei na Galeria Sput&nik The Windows, em Porto, no âmbito da mostra coletiva “Co-eficiente: algumas variáveis”. A exposição teve curadoria de Guy Blisset Amado e ocorreu entre 11 de maio e 9 de junho de 2012. O trabalho procurava discutir a relação entre espaço público e privado e a questão que envolve o emparedamento de janelas ou portas, uma situação que ocorre em muitos imóveis devolutos no Porto e em outras cidades de Europa.

As duas janelas da galeria³ eram elementos importantes para a própria história do lugar, facto que me foi explicado pelos diretores da galeria, Ana Efe e Luís Xavier. As janelas permitiam a visibilidade da sala principal de exposição por estarem diretamente no nível da calçada. Como havia uma paragem de autocarros em frente, constantemente muitas pessoas espreitavam curiosas o que se passava no espaço. Anteriormente, o sítio era usado como ateliê pela diretora e ela observava que sempre as atividades artísticas realizadas ali despertavam o interesse das pessoas. Assim, desde a abertura da galeria houve a intenção de assumir como parte do projeto do espaço manter a visibilidade que as janelas oferecem aos transeuntes na calçada. Esse conceito iria integrar o nome da própria galeria.

Interromper a relação de contato entre a galeria e a rua foi a proposta do trabalho. A forma escolhida foi o emparedamento das aberturas das janelas com tijolos e cimento. Assim, a galeria passaria a ter a imagem de muitos espaços desocupados e abandonados da cidade do Porto. Os diretores foram resistentes à ideia e em algum momento sinalizaram desconforto diante da proposta. Outros artistas já emparedaram os espaços onde realizavam algumas das suas exposições, como Santiago Sierra na Bienal de Veneza de 2003 (discutido mais adiante neste capítulo). Rirkrit Tiravanija em 2007 emparedou a porta da galeria do Ontario College of Art and Design no Canadá e sobre os tijolos pintou a expressão *Ne travaillez jamais*, do situacionista Guy Debord. Esse trabalho marcou uma mudança radical de proposta de um artista conhecido por criar situações de convivência dentro dos espaços artísticos, que o caracterizaria como participante de uma arte denominada

³ A galeria funcionava na Praça do Marquês de Pombal; atualmente, funciona na Rua do Bonjardim, 1340, mas mantém o conceito de dar visibilidade do espaço expositivo à rua pelas janelas.

relacional. Já o artista António Manuel realizou o trabalho *Ocupações/Descobrimientos* em 1998, onde alterou o ambiente interno do Museu de Arte Contemporânea de Niterói com paredes de alvenaria cobertas com massa e pintadas. Em 2005, o artista apresentou uma outra versão desse trabalho, *Occupations/Discoveries* em Nicósia, capital do Chipre, no Pharos Centre for Contemporary Art⁴. Devido à situação política e social esta nova versão ganhou uma outra leitura, pois Nicósia é uma cidade dividida entre as áreas ao norte, controlada pela Turquia e, ao sul, um território independente, mas com mais aproximação cultural e histórica com a Grécia. Muitas ruas da cidade são fechadas com barreiras e grades. O trabalho apresentava um significado político, como se perguntasse até quando essas estruturas fechadas serão mantidas. Cada uma dessas propostas têm suas especificidades e conceitos próprios que dialogam com as histórias dos espaços onde são realizados.



Fig. 1 *Desemparede. Site-specific* (Ronaldo M. Brandão, 2012)

4 PHAROS CENTRE FOR CONTEMPORARY ART. *António Manuel*. Ed. Michael Asbury and Garo Keheyan. Nicosia: Pharos Centre for Contemporary Art, 2006. ISBN: 9963-9199-0-1.

Desemparede (Fig.1) é uma proposta que questiona o próprio sistema de funcionamento da galeria “Sput&nik The Windows” e também toda uma situação social e económica que envolvia o grande número de espaços devolutos na cidade do Porto. No trabalho, como o nome já assinala, a intenção volta-se para a ação de retirar o emparedamento. Assim, as janelas foram emparedadas antes da abertura da mostra. No dia da sua inauguração, começariam a ser desemparedadas. Às 21 horas, fiz um buraco em cada uma delas com ferramentas que estavam colocadas no piso junto às janelas. Em seguida, convidei uma das pessoas presentes a também fazer uma abertura em uma das janelas. A proposta do trabalho era aberta a quem quisesse participar. Durante todo o período da exposição as ferramentas permaneceram junto às janelas. Ao longo das semanas em que a exposição aconteceu, fui à galeria e via aumentarem as aberturas. A cada visita, a rua ia surgindo e recomeçava a comunicação entre galeria e calçada. Nesse processo, um dia convidei duas amigas a trazerem seus filhos, para que me ajudassem no trabalho de desemparedamento. A ação deve um sentido lúdico e educativo para as crianças. Durante a exposição, os tijolos quebrados e a massa de cimento permaneciam próximos às janelas dentro da galeria. Nos dois últimos dias, as duas janelas estavam quase totalmente livres dos tijolos. Imagens do trabalho podem ser vistas no vídeo *Desemparede*, que regista o processo de montagem e realização da obra, no DVD 1, anexo, ou pode ser visto na internet no seguinte endereço: <vimeo.com/135268901>.⁵

O trabalho *Desemparede* tem duas componentes que discute: uma volta-se para o espaço de exposição e outra ao espaço da rua. Nessa segunda, tem-se o debate sobre os espaços emparedados ou fechados de outras formas, muito

⁵ A palavra passe para acessá-lo é: [passaporte1](#).

presentes em edifícios abandonados em diversos pontos da cidade do Porto, mas também em outras cidades de Portugal e mesmo de diversos países de Europa. Ao longo de 2011 e 2012, no primeiro ano do doutoramento, fiz um mapeamento fotográficos de diversas fachadas emparedadas de Porto. Algumas imagens da série compõem o trabalho *Não existe*, apresentado ao final deste capítulo.

2.2 Artes visuais entre espaços

Este texto segue uma cronologia histórica mostrando o desdobramento e expansão do conceito de espaço nas artes visuais. Procurei apresentar obras de artes visuais que possibilitam a associação com diferentes formas de apropriação e questionamento do uso de diversos espaços, seja dentro dos ambientes de arte, seja em experiências que procuravam outros espaços.

2.2.1 Um objeto deslocado

Um dos primeiros trabalhos que questionava os espaços expositivos – e que com isso pode ter iniciado sua abertura a outros espaços – foi *Fountain* (*Fonte*) de Marcel Duchamp (Fig.2). Quando Duchamp apresentou o trabalho, usando o pseudônimo de R. Mutt, provocou um incômodo para os organizadores do Salão de Arte da Sociedade Independente de Artistas realizado no The Grand Central Palace em 1917, na cidade de Nova Iorque. Na proposta divulgada pelos organizadores, o Salão apresentaria todos os trabalhos que fossem inscritos. Duchamp trouxe algo conhecido mas não produzido por um artista, um objeto, um *ready-made*, para o universo fechado e protegido dos espaços expositivos. Ele rompeu uma lógica fixa sobre o que pode ser qualificado como um objeto de arte. É como se a galeria pudesse

ser vista como um outro espaço, talvez associado ao objeto deslocado: loja de material de construção ou casa de banho masculina. A presença de tal peça alterava uma lógica do sistema de arte consagrado a exibir trabalhos de pinturas e esculturas. O *ready-made* tinha um componente de provocação dadaísta, pois poderia se encontrar um urinol em outros lugares, mas não em uma sala de exposição de arte. A *Fonte* não foi exibida. Em um texto, assinado por Louise Norton, foi feita uma crítica à decisão de não se exibir a obra, apontando uma questão importante associada à ideia de *ready-made*: o que tornou aquele objeto comum um objeto de arte é o facto de ele ter sido escolhido por um artista. O texto foi publicado na revista dadá *The Blind Man* de Nova Iorque. Destaco um trecho:

A Fonte do Sr. Mutt não é imoral, isso é um absurdo, não mais do que uma banheira é imoral. É um acessório que você vê todos os dias em vitrines de lojas que vendem materiais para canalizadores. Se o Sr. Mutt fez ou não a Fonte com suas próprias mãos não tem nenhuma importância. Ele a ESCOLHEU. Tomou um objeto comum da vida quotidiana, colocou-o de forma que seu significado útil desapareceu sob o novo título e um novo ponto de vista – criou um novo pensamento para esse objeto.⁶

Fig. 2 *Fountain*,
réplica, 1964
(Marcel Duchamp, 1917)



⁶ NORTON, Louise. *The Richard Mutt case*. IN: *The Blind Man*, New York, n.2, May 1917, p.5. Disponível em <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/>>. [Consult. 1 Fev. 2014].

O artista, ao escolher o objeto, sugere um novo sentido para ele, mas também para o espaço expositivo, pois sua presença criaria questionamentos que, à época, tornavam-se inaceitáveis, talvez dessacralizasse o espaço de exposição de arte, seja pelo objeto despertar sarcasmos, seja por destoar de todos os demais ali expostos. O espaço de arte abre-se para a vida quotidiana de uma forma direta. Algo próximo ao que ocorreu com a pintura ou a superfície do plano com as colagens do cubismo sintético, que rompem com a pureza da tela para receber referências gráficas de jornais e revistas. A galeria abre-se ao mundo com a entrada de um objeto comum.

Ao apresentar como obra artística as janelas emparedadas da Galeria *Sputnik The Windows* em princípio levo para dentro do espaço de arte a discussão sobre os espaços devolutos da cidade. Estabeleço uma situação da realidade urbana em um espaço de arte. Poderia ser essa a obra, mas ofereço uma ação: no mesmo dia de abertura começa o desemparedamento.

Destaco outro trabalho de Marcel Duchamp que discute a questão do espaço criando um estranhamento, pois apresenta vários espaços distintos, ou seja, explora uma multiplicidade de espaços dentro de um projeto de instalação de arte. A obra *Étant donnés* (Fig.3) foi permanentemente instalada em 1984 junto com grande parte de outras obras do artista no Museu de Filadélfia nos Estados Unidos. O primeiro espaço é o próprio espaço do museu que abriga a obra, pois à primeira vista ela se apresenta como uma porta instalada em uma parede do museu, mas não é uma porta como as outras que as construções normalmente têm. Esta porta é uma obra de arte. É uma obra de instalação, que tem como primeira camada uma porta de madeira antiga e desgastada pelo tempo. Foi adquirida por Duchamp em uma viagem à Espanha. Era a porta de um estábulo e estava em contato com

o espaço exterior, sujeita a chuva e sol, que lhes deixaram marcas. A relação exterior e interior já sinaliza uma estranheza, pois a visão da porta já indica que ela pertencia a outro lugar. Ao se observar por uma das duas aberturas que se encontram no centro da porta, o espectador vê uma cena construída de um espaço exterior, mas que se apresenta em distintas profundidades de campo. Em primeiro plano, outra abertura formada por uma parede de tijolos através da qual se vê um corpo feminino com as pernas abertas. Ao fundo, uma fotografia de uma paisagem criando a ilusão de espaço exterior. O trabalho lida com a sucessiva relação entre espaços distintos. A relação de intimidade privada e observação pública. Espaço privado e espaço público. Espaço interior e espaço exterior. Espaço construído e espaço da natureza.



Fig. 3 *Étant donnés* (Marcel Duchamp, 1946-1966)

2.2.2 Da parede ao espaço: El Lissitzky

O ano de 1917 marca o início da Revolução Comunista na Rússia e iria, em um primeiro momento, impulsionar uma arte revolucionária, que buscava uma nova representação da criação visual abrindo oportunidade para experimentações e propostas que rompiam com a arte figurativa. Surge o construtivismo, que propunha uma linguagem visual livre de referências naturalistas para se inspirar em formas e cores puras sobre o plano. Iniciava-se um rico desenvolvimento da linguagem visual que iria despertar novos conceitos e pensamentos entre os artistas que participaram desse movimento.

Um dos artistas russos que integraram o construtivismo foi El Lissitzky. Além de pintor, sua produção estava associada ao *design*. Participou oficialmente da produção visual dos pavilhões da União Soviética nas Feiras Internacionais da Europa.

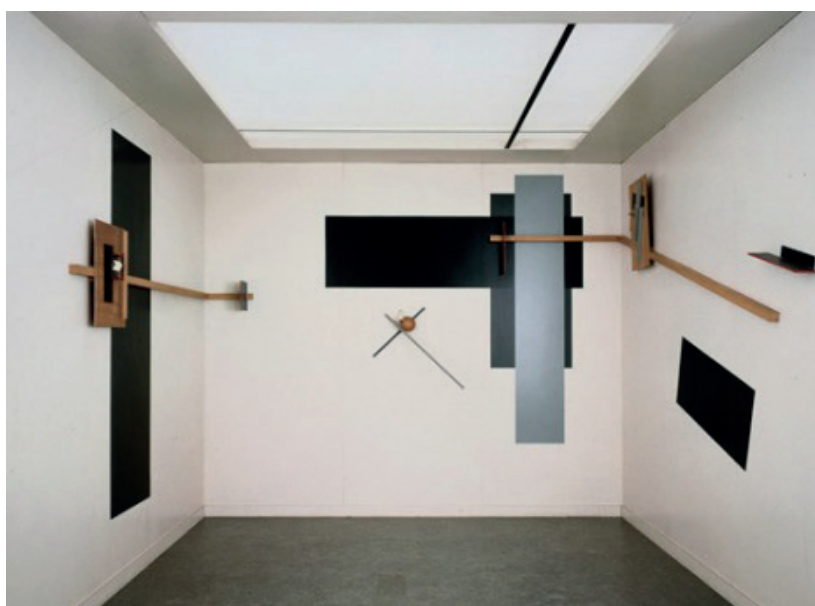


Fig. 4 *Prounenraum* (El Lissitzky, 1923)
Imagem da reconstrução de 1971.

El Lissitzky aderiu às propostas geométricas de Kazimir Malévich, com quem trabalhou na Escola de Artes do Povo ao centrar sua produção no uso de

formas puras que combinava linhas e pontos, construindo diversas relações visuais sobre o plano. Seu trabalho como artista em associação ao *design* e à arquitetura fez com que o suporte bidimensional se deslocasse para o espaço. Buscando romper com a ideia do quadro como um objeto ou produto destinado a servir ao comércio burguês de arte, suas ideias seguiam o espírito do pensamento revolucionário do início da Revolução Soviética, da qual participara criticamente. Seu interesse era levar as formas que pintava para uma produção com maior diversidade e voltada para uma proposta coletiva, influenciando uma estética de *design* na produção industrial, mas também que pudesse ocupar o espaço num sentido de oferecer uma experiência mais intensa ao público que era convidado às grandes mostras comemorativas e de divulgação da revolução soviética. Assim, não lhe interessava pendurar quadros construtivistas na parede de uma sala de exposição. Esta deveria ser tomada por outras formas e oferecer uma aproximação aos visitantes. O exemplo mais conhecido dessa proposta é o trabalho *Prounenraum* (*Espaço Proun*), apresentado em uma mostra de arte em Berlim em 1923 (Fig.4). O trecho abaixo, do catálogo de uma exposição de trabalho de El Lissitzky em Espanha, destaca inicialmente uma fala do artista sobre o espaço e depois comenta *Prounenraum*:

‘O espaço não está disponível apenas para o olhar, não é um quadro (visível), requer viver dentro’ O espaço artístico não seria mais representado como uma janela, com um único ponto de vista, mas ‘apresentado’ para ser percorrido, para ser vivido. Na sala de Berlim construiu-se um cubo dentro do qual foram utilizadas formas geométricas – formas construtivas puras – com tiras e tábuas de diferentes cores e relevos, distribuídas de forma assimétrica e com diferentes ritmos – algumas oblíquas, outras retas - tanto sobre as paredes e cantos como no teto, assumindo-se a luminária também como parte da instalação. Essas esculturas, volumes e formas eram sinais abstratos de comunicação que organizavam o espaço do cubo e marcavam o caminho que os visitantes deviam seguir no espaço, de modo que o trabalho incluiu entre seus componentes o tempo da experiência e o próprio visitante.⁷

⁷ Trad. minha do original: “‘El espacio no solo existe para la mirada, no es un cuadro (visible),

O que chama a atenção nas propostas de El Lissitzky é que uma obra de arte pode se apossar de todo o espaço de uma sala ou um edifício. Um conceito que amplia a dimensão da criação visual, não se restringindo ao formato quadro. A pintura poderia ser pensada e criada não apenas sobre uma tela mas sobre todo o espaço. Está presente aí o conceito que participaria da ideia de instalação ou *site-specific*.

El Lissitzky parte das formas construtivistas do estilo de pintura com que trabalhava para as inserir no espaço de exposição. Já Duchamp, com os *ready-mades*, trouxe algo de fora para dentro do espaço de arte. As duas ações contêm os elementos que marcam um desdobramento da arte, a ampliação do campo com o processo criativo, que passa a não ser restringido aos formatos tradicionais. O espaço é colocado como uma possibilidade de criação e intervenção plástica, mas também conceptual. A proposta de Duchamp abriu um diálogo permanente com o mundo externo ao museu. Ele trouxe um sentido para os espaços de arte, um conceito mais amplo de informação: o artista pode se apropriar de elementos da vida quotidiana para apresentar seus pensamentos de arte.

requiere vivir dentro.' El espacio artístico no se representaría más dentro de una ventana, con un punto de vista único, sino que se 'presentaba' para ser recorrido, para ser vivido. En la sala berlinesa construyó un cubo practicable dentro del cual utilizó formas geométricas - formas constructivas puras - en tiras y planchas de diferentes colores que se distribuían a modo de relieve corrido, de forma asimétrica y con diferentes ritmos - unas oblicuas, otras rectas - tanto por las paredes y esquinas como por el techo, entendiéndose su luminaria cenital como parte de la proto-instalación. Estas esculturas, volúmenes y formas eran signos comunicantes abstractos que organizaban el espacio del cubo y marcaban el circuito que el visitante seguiría por el espacio, por lo que la obra incluía entre sus componentes el tiempo de la experiencia y al visitante mismo." TEJEDA MARTÍN, Isabel. *El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes*. In: *El Lissitzky: la experiencia de la totalidad*. Coord. Miriam Querol. Madrid: La Fábrica, 2014. p.144.

2.2.3 Da pintura à arte ambiental: Hélio Oiticica

A obra de artes plásticas de Hélio Oiticica viveu um processo bastante claro de passagem da pintura neoconcreta ao espaço, estruturando uma coerente sequência de produção construtiva de peças tridimensionais, como os *Bilaterais* e *Relevos* até as maquetas de espaços, que ofereciam propostas de ambientes construídos.

Os primeiros objetos de Oiticica, chamados *Bilaterais* e *Relevos espaciais*, 1960, eram formas que lembravam suas pinturas geométricas. Foram construídos com chapas de madeira prensadas, recortadas, coladas, pintadas, criando formas tridimensionais. Os primeiros, os *Bilaterais*, eram monocromáticos, mas os *Relevos espaciais* apresentam cores fortes como amarelo, laranja ou vermelho. Essas peças lembram suas pinturas. Vendo-os, imagino uma pequena animação onde uma das formas pintadas começa se expandir e a ganhar tridimensionalidade. Ela tenta sair da parede, romper o plano e ganhar o espaço.

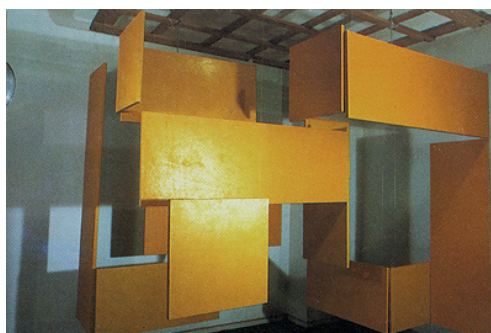


Fig. 5 *Núcleos* (Hélio Oiticica, década de 1960)

Em seguida, Oiticica criou os *Núcleos* (Fig.5). São trabalhos que se afastam da parede. São pendurados no espaço de exposição por fios de *nylon*. Isso permitiria ao público andar entre as formas. O espectador é

envolvido pelas cores, assim a percepção ganha um sentido de escultura. O artista começa a lidar com o espaço em projetos muito próximos à ideia de instalação. Como não se usava este termo, Oiticica denominava esse tipo de proposta como *arte ambiental* ou como antiarte, por ser uma proposta que rompe com os formatos estabelecidos da pintura e escultura.

Seguindo esse caminho, acrescentaria novos e ampliados processos de percepção, como a experimentação de materiais diversos da vida quotidiana e o convite à participação das pessoas. Assim, o público não participa somente com a visão. Além de entrar e desfrutar dos ambientes criados, ao público oferece-se manipular os objetos, entrar nos ambientes, vestir os *Parangolés*. Assim, essas propostas de arte de Oiticica aproximam-se de elementos identificados nos anos 1960, em especial, o minimalismo, de uma arte que procurava criar uma dinâmica entre objeto, espaço e público.

No meio da década de 1960, Hélio Oiticica passou a frequentar e participar da vida na comunidade de Mangueira, uma favela do Rio de Janeiro. Esse contato teve grande influência em sua produção artística. A experiência com a música e a dança do samba e os processos construtivos com materiais precários, onde a improvisação levava os moradores carentes ao uso de diversos materiais em suas construções, levou o artista ao uso de novos e simples materiais, que passariam a integrar seu universo artístico. Ele ampliou seu espaço de morador de um bairro classe média do Rio de Janeiro e vivenciou a vida dos becos precários e heterogêneos da favela.

Destaco dois trabalhos – *Parangolés* e *Tropicália* – que surgiram após sua aproximação com a comunidade de Mangueira. O *Parangolé* gera o aprofundamento da participação do espectador junto às ideias plásticas. O público veste a obra. Estas são peças feitas de materiais diversos como tecido

e plástico com diferentes texturas, formas e cores. A experiência sensorial torna-se parte de uma experiência de arte denominada supressensorial, aproximando-se das experiências que Lygia Clark desenvolveria mais profundamente em um caminho de autoconhecimento através de experimentos sensoriais. O *Parangolé* é criado a partir da experiência de Oiticica com o samba e sua dança. O mover-se ao ritmo do samba com a diversidade de fantasias que o carnaval proporcionava era uma experiência que despertaria seu interesse e seria transformada em muitos elementos com os *Parangolés*. Aqui, Oiticica parece querer levar o espectador para dentro de uma obra de arte, para dentro de formas, cores e texturas. Ao vesti-las, passa a vivenciar nova experiência para além de um encontro visual, mas de todo o corpo.



Fig.6 *Tropicália* (Hélio Oiticica, 1967)

O outro trabalho, *Tropicália*, 1967 (Fig.6), seguia a lógica da série *Penetráveis*, que permite a circulação do público dentro do ambiente criado. Foi construída com diversos materiais que se aproximam da forma construtiva de um barracão de uma favela, pela variedade de materiais e cores. Também

no piso foram incorporados materiais diversos, o que traz a experiência sonora e sensorial ao se percorrer o labirinto que leva ao interior, onde se encontra um aparelho de TV sintonizado em um canal. A obra reúne materiais e elementos da cultura urbana e popular brasileira. Assim, Oiticica cria uma experiência plástica de um lugar, uma comunidade brasileira, e leva-a para dentro dos espaços de museus e galerias. Ao mesmo tempo, via o mundo como um grande museu⁸ aberto para se vivenciar e criar experiências de arte em seu cotidiano.

2.3 Espaço do museu e outros espaços

O sentido de espaço aqui discutido divide-se em dois momentos ou dois tipos de espaços distintos, mas que dentro do sistema de arte se aproximam e se completam. Um é o espaço onde a arte se apresenta, seja uma galeria ou um museu, e inclui o ateliê ou o espaço de criação; procuro aqui apresentar os desdobramentos que ocorrem a partir dos espaços artísticos, que passaram a ser sítios mais complexos e abertos a uma dinâmica discursiva repleta de críticas e tensionamentos.

Outros espaços são aqueles nos quais os artistas realizam suas investigações, ou coletam elementos para integrar seus projetos artísticos. Em muitos casos são espaços da natureza – nesse caso, as intervenções criadas passariam a denominar-se *land art*. Os espaços urbanos também tornar-se-iam um grande campo de intervenções, podendo envolver ações performativas ou intervenções plásticas. Por exemplo, Robert Smithson iria se voltar para áreas de sítios degradados de onde faria registros e recolheria materiais para compor parte de seus trabalhos apresentados nos espaços expositivos. Para ele, estes

⁸ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p.79.

outros espaços também se tornariam locais de realização de intervenções permanentes, como o trabalho *Spiral Jetty* (1970).

O ambiente perfeito de exposição que os museus desenvolveram para a arte moderna – o cubo branco, termo usado por Brian O’Doherty⁹ –, iria nos anos 1960 sofrer uma desestabilização, rompendo o formalismo de obras que se encaixam perfeitamente em um espaço supostamente neutro e criado para oferecer uma fruição visual, que teoricamente deveria limitar o olhar do espectador à demarcação da tela da pintura ou da forma unitária de uma peça tridimensional que este estivesse exibindo. A arte minimalista, que se destaca no circuito de arte de Nova Iorque, apresenta seus objetos específicos, usando a expressão de Donald Judd¹⁰, como obras que começam a ocupar os espaços expositivos dos cubos brancos dominados pela arte institucionalizada, como aponta O’Doherty. Porém sua presença parece incomodar a crítica defensora de uma arte modernista pura, como deixou claro o crítico Michel Fried no artigo *Art and Objecthood*¹¹, publicado em 1967. Uma arte pura, para Fried, deveria ter um *medium* claro, como a pintura e a escultura. Uma situação que as propostas de objetos minimalistas colocava em causa, pois eram peças feitas de materiais usados em processos industriais e eram inseridas nos espaços como se dele fizessem parte. Elas não têm os elementos de uma escultura tradicional, como uma forma única que se pudesse ver caminhando ao seu redor. Trabalhos apresentados por Donald Judd poderiam aderir ao piso ou fixar-se à parede. As formas das peças *Untitled (L-Beams)* de 1965, de Robert Morris, têm a escala do corpo humano, são simples e se apresentavam no espaço da galeria em disposições

⁹ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

¹⁰ JUDD, Donald. *Specific objects* (1964). *Arts Yearbook 8* [1965]; reprinted in: Thomas Kellein, Donald: Judd: early works 1955–1968 [exh. cat. New York: D.A.P., 2002]. Disponível em: <<http://bcnm.berkeley.edu/nwmedia201/readings/judd-so.pdf>>. [Consult. 1 Jan. 2015].

¹¹ FRIED, Michael. *Art and objecthood*. *Artforum* 5, June 1967. pp.12-23.

variadas ao longo do período da mostra; o espectador percorria o ambiente criando relações entre o espaço, as peças e seu corpo. Este deslocar-se no espaço, bem como o uso de novos materiais e a forma de organizá-los parecia incomodar a pureza modernista, que desejava classificar tais trabalhos como anti-arte ou uma arte teatralizada, que requer algo mais dos espectadores além de sua apreciação visual, como identificava Fried.

Rosalind Krauss, citada no início deste capítulo, iria diferenciar as práticas artísticas modernistas centradas em suporte tradicional de escultura das novas práticas *site-specific* e *land art*, que poderiam incorporar o espaço da arquitetura ou da natureza. A partir do uso de novos elementos para a realização do trabalho de arte, que muitas vezes não é marcado pela construção de uma peça escultórica, mas simplesmente com ações e intervenções dos artistas sobre espaços escolhidos, o espaço tornou-se um campo de uma infinidade de relações. Relações com a arquitetura, com a natureza ou relações entre espaços expositivos, objetos e espectadores. Segundo Rosalind Krauss, um dos pontos que marcou a diferença entre a arte do modernismo e a arte contemporânea, que ela identifica como arte do pós-modernismo, é o facto de que o primeiro tem uma...

...demanda de pureza e de separação dos vários meios, [enquanto] no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais, para os quais vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados”.¹²

¹² KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. IN: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, v.15, n.17, 2008, p.128-137. Trad. Elizabeth Carbone Baez. p.136.

O espaço como elemento do projeto de uma obra ganharia importância, e a integração entre obra e espaço seria sintetizada na denominação *site-specific*. A obra *Tilted arc*, de Richard Serra, tornou-se uma referência quando o autor, diante da possibilidade de a escultura ser retirada do sítio para o qual fora especialmente criada, afirmou que remover a obra é destruí-la. Mas, como aponta Krauss, o processo de um trabalho *site-specific* não mais se limita a uma obra física; há todo um processo incluindo também negociações que passariam a envolver o trabalho de uma arte em um determinado espaço. O próprio *Tilted arc* de Serra, que demandou uma discussão pública e jurídica sobre sua permanência ou remoção, constituiria um conjunto de acontecimentos e ações que poderia ser visto como parte da obra. Ele gerou uma grande discussão dentro e fora do campo das artes visuais. Mais adiante a neste capítulo voltaremos a abordar este trabalho de Serra. Assim, essas obras que se inserem em espaços repletos de memórias, fluxos, interesses e forças, como são os espaços públicos, por exemplo, passariam a demandar discussões que iam além de uma abordagem estética.

A partir de 1960 tem-se uma ampliação do interesse de muitos artistas por diversos espaços. Um exemplo de descoberta de um outro espaço e que se apresentou como fonte de uma experiência estética e sensorial foi a relatada por Tony Smith em uma entrevista¹³ para a revista *Artforum* sobre um passeio noturno de carro em uma estrada em Nova Jersey em 1966. Na época, a estrada tinha acabado de ser pavimentada e estava ainda em processo de finalização. A viagem colocaria em evidência a potencialidade de uma nova sensibilidade contemporânea, onde vários artistas se abriam para o mundo e, de alguma forma, diversos artistas minimalistas compartilhariam essa

¹³ WAGSTAFF JR., Samuel. *Talking with Tony Smith*. IN: *Artforum*, Dec. 1966, p.19.

procura em suas produções, com novas materialidades e investigações sobre os espaços de exposição, mas também em outros e diversificados espaços. Muitos deles ocorreriam em locais exteriores, como o relatado por Tony Smith. O crítico Michael Fried, em texto publicado em 1967¹⁴, vê esses relatos como exemplo das referências da teatralidade encontrada em muitos trabalhos de arte que criticava. Na sua visão, este era um caminho que se distanciava de uma arte verdadeira, voltada para uma linguagem clara e definida pelo suporte a ser trabalhado, seja pintura ou escultura. Para Fried, fora disso, são experiências de antiarte que buscam a teatralidade, procurando trazer o espectador para um contato participativo com a obra. Seria como se a galeria se tornasse um palco para obras de arte e estas, junto com o público, comporiam um espetáculo que se distanciaria de uma experiência de arte visual modernista. Mas eram justamente essas outras experiências que muitos desses artistas buscavam, o que Fried critica de forma depreciativa, como uma arte que procurava se relacionar com o público e com o espaço que investigavam. A experiência de Tony Smith, apresentada como um relato de impressões de um espaço visitado ou percorrido pelo artista, iria tornar-se o ponto de partida para a elaboração de seus projetos de arte. Estes poderiam ser realizados em espaços, muitas vezes, longe dos ambientes tradicionais de arte. Miwon Kwon comenta a passagem de um sentido de arte moderna, relacionada a suportes definidos (pintura ou escultura), ao surgimento de propostas de arte com base na inter-relação entre espaço, espectador e artista, que se estabelece na ideia de *site-specific*:

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O

¹⁴ FRIED, Michael. *op.cit.* pp.12-23.

espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatez sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente 'percebido' em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, então, focava o estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível, entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completá-lo. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do *site*.¹⁵

O mundo tornou-se um espaço a ser investigado e a relação com as galerias e os museus iriam também adequar-se a uma arte que passaria a vê-los como espaços de divulgação ou de relatos de experiência. Estes podem também se converter em um campo de questionamento e experimentação sobre suas próprias práticas e sistemáticas de funcionamento, como mostrou Miwon Kwon em seu livro *One place after another: site-specific art and locational identity*¹⁶, ao apresentar a arte *site-specific* que investiga as próprias instituições de arte e torna-se uma experiência, que ela denomina de *site-oriented*. James Meyer, no texto *The functional site; or, the transformation of site specificity*¹⁷, identifica essa proposta com a denominação de *functional site*. O meu trabalho *Desemparede*, nesta perspectiva, pode ser classificado como

¹⁵ KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. IN: Arte & Ensaios 17. Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, v.15, n.17, Rio de Janeiro, 2008. (trad. Jorge Menna Barreto). pp.167-168. Texto originalmente publicado na revista *October*, 80, Spring 1997, pp.85-110.

¹⁶ KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

¹⁷ MEYER, James. *The functional site; or, the transformation of site-specificity*. IN: SUDERBURG, Erika, coord. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. pp.23-37.

uma experiência *site-oriented*, por ter um componente de questionamento sobre o próprio espaço da galeria onde fora realizado.

2.3.1 Espaços de arte e suas fronteiras

Neste item apresento trabalhos de arte que, de diferentes formas, questionam os espaços de exibição de arte, seja inserindo uma nova porta de entrada e saída (Rubens Mano), seja revelando a memória dos próprios espaços onde foram instalados (Antoni Muntadas), ou criando uma proposta de arte que não se apresenta como obra única, mas como um dispositivo que poderia ser mostrado tanto na galeria como na rua; e, por fim, mostro a relação conceitual que Robert Smithson criou entre o espaço de exibição e os espaços entrópicos.

Início destacando os trabalhos de artistas que criaram propostas a partir de elementos associados aos espaços físicos ou ao funcionamento das instituições que os convidaram a criar trabalhos *site-specific*.



Fig. 7 *Vazadores* (Rubens Mano, 2002)

Um trabalho do brasileiro Rubens Mano mostra como questões que envolvem o espaço de uma grande exposição de arte podem ser desafiadas em sua própria estrutura organizacional e económica. Mano participou em 2002 da 25ª Bienal de São Paulo com uma instalação *site-specific* denominada *Vazadores* (Fig.7), que consistia em um corredor de acesso instalado na fachada de vidro do prédio da Bienal, permitindo a entrada e saída do espaço de forma livre. Foi construído com uma estrutura de metal e vidro, bem semelhante à do prédio, encaixada na fachada, criando um volume perpendicular que avança para fora e também para dentro. Nesse volume, de cada lado, há uma porta de vidro sem fechaduras. Não havia qualquer sinalização que marcasse esse dispositivo como uma entrada ou saída, mas quem o descobrisse podia ter acesso à Bienal sem passar pela entrada oficial, onde só se podia entrar com a apresentação de um bilhete pago. Segundo o artista, a direção da Bienal questionou o trabalho por motivos de segurança, pelo risco que uma entrada sem controle acarretaria ao evento. Como proposta para manter o trabalho na mostra, Mano acordou com a direção de se colocar uma câmara de vigilância, que levaria as imagens da entrada “livre” a um monitor colocado no segundo piso, onde seria monitorado por um vigia contratado. Apesar dessa mudança, novos questionamentos se seguiram. Muitos ligavam-se à insatisfação por parte da direção pela perda em arrecadação que a entrada pelos *Vazadores* representava. À medida que sua existência começava a ser conhecida, parecia incomodar a possibilidade de se tornar um ponto de perda económica. Em uma palestra em vídeo¹⁸, o artista disse que o número de pessoas que usavam o trabalho como entrada era

¹⁸ Palestra de Rubens Mano: “O espaço enquanto imagem projetada”, ministrada na Escola da Cidade, 22 Maio 2013, em São Paulo. [Consult. 11 Ago. 2014]. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=kPWLkOyHFw8>.

pequeno, uns 50 por dia. Mas, devido às pressões que continuaram por parte dos organizadores da Bienal, que pediam o estabelecimento de algumas regras para limitar o número de pessoas, o artista decidiu-se pela retirada do trabalho da mostra. Neste exemplo, tem-se uma obra que lida com a dinâmica funcional de um espaço expositivo e cria um ponto de escape, que de alguma forma desestrutura o controle do acesso ao grande dispositivo de exposição.



Fig. 8 *Intervenções: a propósito do público e do privado*. Fundação Serralves, Porto (Antoni Muntadas, 1992)

Outro trabalho que discute o espaço dos museus por meio de uma proposta *site-specific* é de Antoni Muntadas, denominado *Intervenções: a propósito do público e do privado*, feito em 1992 para Serralves, quando ainda não existia o prédio novo do Museu de Arte Contemporânea (Fig.8). A antiga casa residencial era sede e espaço expositivo da instituição de arte no Porto. Muntadas investigou a história original do espaço, que fora construído e usado como uma residência entre 1925 e 1986, ou seja, tinha toda sua existência planejada e usada como espaço privado de um grupo familiar de classe alta. O projeto de Muntadas propunha resgatar essa memória de casa residencial, que se transformara em espaço público de um museu. Na proposta Muntadas identifica o uso original de cada cômodo da casa, que

recebeu um texto referenciando seu uso e uma fotografia de arquivo das famílias dos proprietários que ali viveram, onde a imagem do espaço aparece. Toda a casa foi aberta à visitação, mesmo áreas que, na rotina do museu, são de acesso restrito por serem áreas de escritórios, manutenção ou depósito. Assim, os espaços de toda a casa se abrem a serem vistos e imaginados como eram no passado. Terminada essa primeira parte do projeto, a casa voltou a ser o museu e passou a exibir a exposição de pintura de Julião Sarmento; painéis de madeira e iluminação são montados em diversos espaços. A casa transforma-se em um museu em seu uso. As pequenas placas colocadas por Muntadas que identificavam o uso original dos espaços permaneceram fixas; assim, a proposta de resgate da memória se mantinha, mas agora diante do novo sentido em que o espaço era usado. A ideia de museu como espaço de heterocronia, sugerida por Michel Foucault no texto *De outros espaços*, como um lugar que guarda camadas de diferentes tempos da história do tema ao qual se dedica, na obra de Muntadas recebe outro enfoque, pois este investiga a memória do próprio espaço físico onde se inseriu, ou seja, do espaço que guarda fragmentos da história da arte.

A partir da década de 1970, o francês Daniel Buren, como outros artistas – como Hans Haacke, Michel Asher, Marcel Broodthaers e Robert Smithson¹⁹ –, começa a criar trabalhos que questionam as dimensões ideológica, económica e política dos espaços oficiais de arte (museus e galerias). Miwon Kwon classificaria os trabalhos desses artistas como uma ampliação da ideia de *site-specific*, por se voltarem a aspectos além dos elementos físicos ou espaciais, mas que investigavam as estruturas culturais de instituições de arte. Em

¹⁹ KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004. p.13.

1973, Buren apresenta a exposição *Within and beyond the frame* (*Dentro e além da moldura*) (Fig.9) na John Weber Gallery, em Nova Iorque, trabalho que marcaria sua passagem para um fazer artístico que não ficasse preso ao espaço restrito de galeria de arte ou museu, mas que pudesse conectá-los com o espaço da rua. Não lhe interessava criar pinturas únicas e convencionais. Buren criou uma pintura que seria sua marca conceitual – uma sequência de faixas verticais de 8,7 cm intercalando uma lista de cor e uma lista branca. Ele as denomina de *outil visuel* (ferramenta visual). A pintura foi criada a partir de um tecido usado para revestir colchões. Buren passou a usá-lo como suporte onde reforçava a pintura simplesmente pintando sobre as faixas já existentes as cores que queria trabalhar. Na exposição em Nova Iorque, Buren apresenta uma série dessas telas pintadas de cinza e branco penduradas em uma corda estendida de uma das paredes da galeria, atravessando uma janela, até a parede de um edifício do lado oposto da rua. Um grande estendal com uma sequência de telas como se fossem bandeiras. Rosalind Krauss assim descreve essa obra e como ela rompe com elementos normalmente associados à arte que se expõe em um espaço de arte:

No entanto, a raridade, a singularidade etc. são também os valores aos quais a galeria anexa um preço, num ato que apaga qualquer diferença fundamental entre o que tem para vender e as mercadorias de qualquer outro espaço comercial. Como as pinturas listradas de forma idêntica (mal distinguíveis de toldos produzidos comercialmente) violou a moldura da galeria para passar além de seus limites, para fora da janela, Buren parecia estar perguntando ao espectador para determinar em que ponto elas deixaram de ser “pintura” (objetos de raridade, originalidade etc.) e passaram a ser parte de um outro sistema de objetos: bandeiras, lençóis pendurados para secar, propagandas para o show do artista, estandarte de carnaval. Ele estava questionando a legitimidade do poder do sistema em atribuir valor ao trabalho.²⁰

²⁰ Tradução minha do original: “Yet rarity, uniqueness, and so forth are also the values to which the gallery attaches a price, in an act that erases any fundamental difference between what it has to sell and the merchandise of any other commercial space. As the identically striped paintings (themselves barely distinguishable from commercially produced awnings)



Fig. 9 Within and beyond the frame (*Dentro e além da moldura*).
John Weber Gallery, Nova Iorque
(Daniel Buren, 1973)

Em suas obras Buren interessa-se por outros espaços ou a ampliação de espaços para além do museu ou galeria, mas procura manter nessa busca uma relação de extensão ou ampliação, pois não rompe com a opção de ser um artista associado ao sistema de arte. A ele não interessa a singularidade do objeto, mas a possibilidade de criar uma presença em diversos espaços, que pode ser temporária e integrada às imagens da vida quotidiana (como imagens impressas das suas faixas que são coladas em muros de centros urbanos) ou criada para ser um monumento de arte pública, integrada a projetos construtivos, como as colunas que fez para *Les deux plateaux* no Palais-Royal em Paris. Seus *site-specifics* são feitos com listas verticais, que se apresentam como uma marca em seu trabalho. Buren mantém a mesma forma das imagens em suas propostas de intervenção nos espaços internos e externos. De certa forma, ele continua uma tradição modernista, mas

breached the frame of gallery to pass beyond its confines and out the window, Buren seemed to be asking the viewer to determine at what point they ceased being “painting” (objects of rarity, originality, etc.) and started being part of another system of objects: flags, sheets hung out to dry, advertisements for the artist’s show, carnival bunting. He was probing, that is, the legitimacy of the system’s power to bestow value on work.” KRAUSS, Rosalind [et al.] *Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011. pp.42-43.

subverte a rigidez da arte “pura”, rejeitando a tradição do quadro formal moderno. Sua obra incorpora a espacialidade física das ruas e cria um diálogo com uma formalidade próxima ao *design*, ao criar estampas sobre diversos produtos. Sua arte vai aos espaços diversos e plurais da cultura urbana. Seu interesse reside em investigar limites do uso dessa ferramenta visual. Com ela, ele estabelece conexões e diálogos em espaços públicos de forma autónoma, ou os aproxima de um espaço institucional de arte. Ao buscar espaços fora da galeria, procura ampliar a presença das instituições de arte. E em certa medida seu trabalho alcança outros espaços a partir da chancela, apoio e poder de negociação de grandes instituições. Como a proposta da ferramenta visual para a exposição *Les Couleurs: Sculptures*, com bandeiras enormes – seguindo o mesmo padrão listrado – hasteadas em mastros de diversos edifícios do entorno do Centro Cultural Georges Pompidou, em 1977.



Fig.10 *The tour of the monuments of Passaic*
(O passeio ao monumento de Passaic)
(Robert Smithson, 1967)

Robert Smithson, artista norte-americano, desenvolveu uma série de trabalhos a partir de expedições que fazia a áreas exteriores, que denominava de *sites*. Ele as percorria fazendo registos fotográficos e coletando fragmentos de pedras ou terra. O material dessas expedições comporia um relato visual que apresentava nos espaços expositivos, os quais denominava *non-sites*.

Ele usava imagens cartográficas em suas exposições para localizar os espaços que havia investigado. O deslocamento por espaços exteriores era parte de sua estratégia de investigação. Smithson segue o projecto inaugurado pelos dadaístas, de ir a espaços externos e fazer desta ação parte de um trabalho de arte. Os seus deslocamentos ocorriam em áreas que apresentavam um estado de alteração entrópica ou um estado de desordem, normalmente causado por uma atividade de exploração económica. Em dezembro de 1967, Smithson apresenta na galeria Virginia Dwan, em Nova Iorque, a exposição *The tour of the monuments of Passaic* (Fig.10), exibindo fotografias, o negativo de um mapa e textos descrevendo impressões de uma viagem, um relato artístico da experiência de deslocamento a um sítio ou um *site*. Relata uma viagem a Passaic, uma pequena cidade em Nova Jersey próxima a Nova Iorque, onde encontrou o resultado de uma série de intervenções da exploração económica industrial. Segue abaixo um trecho do seu relato dessa viagem, onde comenta os lugares em que fez os registos fotográficos apresentados na exposição:

O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda da campainha, desci na esquina da Union Avenue e River Drive. O monumento era uma ponte sobre o rio Passaic, que liga as municipalidades de Bergen e Passaic. A luz do sol do meio-dia criava um atmosfera de cinema no lugar e transformava a ponte e o rio em uma imagem superexposta. Fotografando com minha Instamatic 400, era como se fotografasse uma fotografia. O sol tornou-se uma lâmpada monstruosa que projetava uma série de fragmentos de um filme através de minha Instamatic dentro de meu olho. Quando

entrei na ponte, era como se eu estivesse andando em uma fotografia imensa feita de madeira e aço, e por baixo o rio existia como um enorme filme a exibir nada além de um contínuo espaço em branco.²¹

Como muitos artistas, Smithson considera os espaços expositivos um ambiente pouco aberto a mudanças. As galerias e os museus eram espaços legitimadores de arte; para ele, eram espaços para relatar algo que estava investigando em outros espaços. Em seu texto *Cultural confinement*, de 1972, compara os museus a espaços disciplinares e de controle, como as prisões, por estabelecerem uma neutralidade bem diversa do mundo exterior:

Os museus, como asilos e prisões, têm alas e celas – em outras palavras, salas neutras chamadas de galerias. Uma obra de arte, quando colocada em uma galeria, perde sua força e torna-se um objeto portátil ou uma superfície desconectada do mundo exterior.²²

Para Smithson sua arte encontra nos *non-sites* um espaço de divulgação de suas expedições e investigações sobre os espaços externos (*sites*). A galeria é como um suporte de transmissão de pensamentos, da mesma forma que divulgava suas ideias em textos e entrevistas para revistas de arte. Para Smithson, os museus de arte assemelham-se a caixas de exposição de amostras de minerais e terras, como nos museus de mineralogia ou arqueologia, lugares

²¹ Tradução minha do original: "The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer-cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that connects Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinematized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of 'stills' through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank." SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. p.70.

²² Tradução minha do original: "Museums, like asylums and jails, have wards and cells – in other words, neutral rooms called galleries. A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world." SMITHSON, Robert. *The collected ... op.cit.* p.154.

que Smithson visitava desde muito jovem e que iriam ser uma referência forte para os projetos de arte, onde articulava uma relação entre espaço exterior (*site*) e o espaço interior de uma galeria (*non-site*).

Smithson criou um procedimento de trabalho. Procurava espaços entrópicos²³, os *sites*. Ali coletava mostras, registava imagens, realizava intervenções temporárias ou permanentes. Em seguida, relatava esses encontros nas galerias de arte, os *non-sites*, através de mostras onde apresentava fotografias, filmes, textos, objetos que muitas vezes continham algum material dos espaços entrópicos. Observando esse sistema que compõe a dinâmica de trabalho de Smithson, temos um artista que lida com a ação de deslocamento e trabalho em articulação entre dois espaços bem claros: os espaços entrópicos e os espaços expositivos.

2.3.2 Entre espaços: pequenas fronteiras entre territórios urbanos

O espaço urbano tem sido um cenário rico para o trabalho de diversos artistas. Em muitas propostas eles vêem a cidade como um campo de investigação e questionamento da demarcação e a organização urbana. As fronteiras que existem no cotidiano da vida de uma cidade, como as que demarcam o espaço público e o privado, têm interessado diversos artistas. Neste item proponho abordar alguns trabalhos de arte que lidam com os espaços limites de áreas urbanas.

²³ Um espaço entrópico poderia ser uma área degradada, como resultado da atividade de mineração. Mas também pode ser um lugar que apresenta uma situação de equilíbrio, alcançada por processos de transformação, como o Hotel Palenque que o artista encontrara no México.



Fig.11 *Tilted arc* (Arco inclinado) (Richard Serra, 1981)
Foto Burt Roberts

O próprio trabalho de Richard Serra, que é considerado uma referência para a definição da ideia de *site-specific*, explora a ideia de reterritorialização de um espaço. De certa forma grande parte da crítica que o trabalho recebeu daqueles que queriam sua retirada envolvia a disputa de um território e a forma como este devia ser demarcado. A proposta de Serra instalada em 1981 estabelecia uma nova conformação territorial na Federal Plaza em Nova Iorque (Fig.11). O trabalho criava uma grande barreira, um “muro” que cortava a vista da saída dos dois prédios para a rua em frente. Harriet F. Senie, no texto *A polémica em torno de Tilted arc: um precedente perigoso?*, relata uma entrevista entre Serra e Douglas Crimp, onde o artista mostra sua leitura sobre a praça e suas intenções com o trabalho (grifos meus):

Numa entrevista ao crítico de arte Douglas Crimp publicada em 1980, um ano depois da encomenda da escultura pela GSA, mas antes de sua instalação, Serra declarou: ‘No início, o espaço da Federal Plaza não me interessava. É um ‘pedestal espacial’ em frente a um edifício público. Há uma fonte na praça, próximo à qual normalmente se

esperaria que houvesse uma escultura, de modo que o conjunto geral embelezasse o edifício. Encontrei um modo de deslocar ou alterar a função decorativa da praça e de fazer as pessoas entrarem no contexto ativo da escultura. Pretendo construir uma obra de mais ou menos 36 metros de comprimento, em um largo segmento semicircular. **A escultura vai atravessar o espaço todo, bloqueando a vista da rua para a Courthouse e vice-versa.** Terá 3,70 m de altura e uma inclinação de 30 cm na direção da Courthouse e do Federal Building. **Será um arco bastante suave, que irá envolver com seu volume os transeuntes que caminham pelo espaço da praça.** Quando Crimp perguntou se sua intenção era bloquear as vistas existentes, Serra respondeu: 'Não. **A intenção é trazer o espectador para dentro da escultura. O posicionamento da obra transformará o espaço da praça.** Depois que a peça for instalada, **o espaço será compreendido fundamentalmente como uma função da escultura**'.²⁴ (Senie, 2008:152)

Nos trechos destacados, Serra mostra que sua obra passaria a ser o elemento principal da praça e se colocaria em confronto com os edifícios que demarcam aquele espaço. Antes existiam a Courthouse, o US Citizenship and Immigration Services e a praça com uma fonte de água. Com o *Tilted arc*, Serra desterritorializa a praça e estabelece uma divisão entre edifícios públicos e praça pública. Agora a praça é protegida pela escultura, pois esta se coloca como um anteparo, meio que abraçando ou contendo os edifícios para os quais a curvatura da peça se volta. Como destacou Harriet F. Senie:

Serra via a Federal Plaza como uma representação do sistema judiciário americano, e não queria que sua peça se tornasse um símbolo daquele sistema. Estava convencido de que, para manter sua integridade, a arte tinha de ser de oposição.²⁵

Ao propor uma nova reterritorialização, que demarcou os edifícios públicos e a escultura, e desta com a praça e sua fonte, Serra mostrou sua visão de arte e como sua peça deveria se relacionar com o espaço onde fora

²⁴ SENIE, Harriet F. *A polémica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso?* Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v.15, n.17, 2008, pp.148-165. (trad. Milton Machado). p.152.

²⁵ SENIE, Harriet F. *op. cit.* p.152.

instalada. A visão de sua arte e outros interesses que possam interferir nela é exposta neste trecho sobre o episódio:

‘A obrigação do escultor é definir o que seja escultura, e não ser definido por uma estrutura de poder que lhe pede, e isso enquanto você está construindo sua escultura, que por favor faça esse lugar ficar mais bonito. Para mim essa é uma noção totalmente falsa, porque a noção deles de beleza e a minha noção de escultura estão sempre, invariavelmente, em pólos opostos.’²⁶

Uma discussão se sucedeu – e depois de uma longa disputa envolvendo demandas judiciais, o trabalho foi retirado em 1989. Essa forma de demarcar espaço acontece novamente em outro trabalho de Serra, instalado em Barcelona, denominado *El Mur*. Foi inaugurado em 1984 na Praça de la Palmera de Sant Martí na Freguesia de Verneda. Como o próprio nome indica, a obra é formada com duas peças de alvenaria de 53 metros de comprimentos e 3 de altura que criam um muro, dividindo a praça em dois territórios distintos. Quando foi inaugurada, a obra foi criticada pelos moradores do bairro, que chegaram a iniciar uma ação para derrubá-la, mas que foi interrompida com a chegada da polícia²⁷. Hoje parece ter sido aceita e se transformou em ponto turístico, atraindo visitantes que querem conhecer o trabalho de Serra.

Um dos primeiros trabalhos de Christo e Jeanne Claude²⁸ no espaço externo foi uma barreira que criaram com barris de óleo na Rua Visconti em Paris, em 1962. Christo havia deixado a Bulgária, seu país de nascimento, fugindo do bloco soviético. É em Paris que começa a desenvolver seus primeiros trabalhos de intervenção temporária em espaços externos, já com a ajuda de Jeanne-Claude. No processo de realização de suas intervenções, há

²⁶ SENIE, Harriet F. *op. cit.* p.152.

²⁷ El País. ‘*El Muro de la Verneda, en pie*. 8/08/2010. [Consult. 5 Jun. 2015] Disponível em: http://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644_850215.html>.

²⁸ Apesar de Christo contar com o apoio de Jeanne-Claude desde a primeira intervenção como esta, eles só passariam a assinar os trabalhos em conjunto a partir de 1998.

sempre uma negociação para permissão junto aos órgãos responsáveis ou envolvidos no espaço onde querem intervir. Esse trabalho foi realizado sem autorização da Câmara de Paris, e permaneceu apenas algumas horas durante a noite do dia 27 de junho de 1962. A obra *Le rideau de fer* (*A cortina de ferro*), feita com 89 barris de óleo (Fig.12), era uma forma de protesto contra o muro de Berlim e as restrições de passagem que se impunham ao longo da cortina de ferro. O próprio Christo a havia atravessado clandestinamente em um comboio de medicamentos que cruzou a fronteira entre República Checa e Áustria.



Fig. 12 *Le rideau de fer* (*A cortinha de ferro*): Rue Visconti, Paris (Christo, 1962)
Foto Jean-Dominique Lajoux

A imagem (Fig.12) da obra levou-me a associá-la com as ruas fechadas em Nicósia, Chipre. Esse mesmo tipo de barril pode ser encontrado sendo utilizado de forma permanente para as mesmas funções empregadas pelos

artistas. Na cidade de Nicósia, diversas ruas foram fechadas depois de uma série de conflitos e disputas entre Grécia e Turquia e a ilha foi dividida em duas áreas com territórios distintos. Há também uma faixa controlada pelas Nações Unidas que procura ser uma área neutra entre os dois territórios. A República do Chipre, ligada à Grécia, ocupa o sul e a Turquia o norte. A Fig. 13 apresenta a imagem de uma rua fechada em Nicósia, registada pelo fotógrafo Kai Wiedenhöfer, que publicou o livro *Confrontier* só com fotografias, feitas entre 1989 e 2012, em diversas fronteiras fechadas ao redor do mundo.

Christo e Jeanne-Claude têm vários trabalhos onde empacotam objetos ou imensas construções arquitetônicas como o Parlamento Federal Alemão (Reichstag), em 1995, ou a Ponte Neuf em Paris, em 1985. Os trabalhos ocultavam o corpo dessas construções. Efetiva-se um esconder, a criação de uma capa não de proteção, mas de interrupção do contato do mundo exterior com aquele objeto arquitetônico. Assim esses trabalhos também lidam com a ideia de fechamento, de criação de fronteira entre o interior e o exterior, pelas superfícies que são cobertas.



Fig. 13 Rua Lidimis, Nicósia (Kai Wiedenhöfer, *Confrontier*, 2012)

Entre 1972 e 1976, Christo e Jeanne-Claude desenvolveram e

executaram o projeto *Running fence* (Fig.14) nos Estados Unidos entre as cidades de Sonoma e de Marin, no estado de Califórnia. O trabalho, finalizado em 10 de setembro de 1976²⁹, criou uma estrutura horizontal semelhante a uma cerca, cortando o estado da Califórnia ao longo de 39,4 quilômetros e que tinha 5 metros e meio de altura. Ela era feita com barras de metal e um tecido de nylon branco. Uma barreira, uma cortina ou uma faixa que transformou a paisagem. O trabalho só pôde ser executado depois de um longo processo de negociação e criação de parcerias com os proprietários de terras e governos locais.



Fig. 14 *Running fence* (Cerca contínua). (Christo e Jeanne Claude, 1972-1976)

Christo e Jeanne-Claude criaram diversos *site-specific* que alteram a paisagem e as dinâmicas de espaços ou mesmo de obras arquitetônicas. Em muitos há sempre o ato de interromper, encobrir superfícies ou volumes. Eles criam novas e efêmeras desterritorializações ou reterritorialização por alguns dias, onde os espaços se transformam com novas cores, texturas e luminosidade.

²⁹ Fonte: <http://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects> [Consult. 20 Jan. 2014].

A arte da instalação e do *site-specific* lida com essa ideia de alterar dinâmica e território, criar novas demarcações. Ao teorizar sobre as novas formas de arte que ampliaram o sentido de escultura a partir dos anos 1970 e passaram a incorporar elementos do espaço da arquitetura ou da paisagem, que ela denominava não-arquitetura e não-paisagem, Rosalind Krauss identifica-as como propostas de demarcação do espaço. No trecho a seguir, Krauss cita artistas como Christo e Serra, entre outros, que praticam uma arte que lida com o ato de demarcar (grifos meus):

A combinação de paisagem e não-paisagem começou igualmente a ser explorada no final dos anos 1960. O termo locais demarcados é usado tanto para identificar trabalhos como *Spiral jetty* (1970), de Smithson, e *Double negative* (1969), de Heizer, como para descrever alguns trabalhos dos anos 1970 feitos por Serra, Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim, Nancy Holt, George Trakis e muitos outros. **Além da manipulação física dos locais, o termo também se aplica a outras formas de demarcação.** Tais formas podem operar por meio da aplicação de marcas permanentes como, por exemplo, *Depressions*, de Heizer, *Time Lines*, de Oppenheim, *Mile Long Drawing*, de De Maria, ou através da fotografia. *Mirror displacements in the Yucatan*, de Smithson, foram provavelmente os primeiros exemplos conhecidos, mas desde essa época o trabalho de Richard Long e Hamish Fulton tem focalizado a experiência fotográfica de demarcar. *Running fence*, de Christo, pode ser considerada uma forma não-permanente, fotográfica e política de demarcar um local.³⁰

Os dois trabalhos aqui citados de Christo e Jeanne-Claude (*Le rideau de fer* e *Running fence*) expressam a criação simbólica e temporária de fronteiras. Christo e Jeanne-Claude fazem o processo de territorialização de um espaço que escolhem e investigam. Nos trabalhos artísticos que realizam a intenção é demarcar uma nova territorialidade, ou seja reterritorializar. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em muitos dos seus livros³¹, apresentam o ato de territorializar como uma ação que os seres vivos fazem constantemente na vida e que, para eles, acontece de forma maquinal. Somos seres-

³⁰ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. IN: Arte & Ensaios 17, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v.15, n.17, 2008. pp.128-137. (trad. Elizabeth Carbone Baez). pp.136-137.

³¹ O tema da territorialização é desenvolvido nos livros: *O que é filosofia*, *Mil planaltos e O Anti-Édipo*.

máquinas que atuamos por nossos desejos e pensamentos, que nos fazem todo tempo estar desterritorializando e reterritorializando. Um processo que denominam agenciamentos. Os agenciamentos atuam em dois momentos: um constitui-se de ações individuais movidas pelo desejo e o pensamento (agenciamento maquínico de corpos) e o outro, por ações coletivas na vida social, onde a troca e as ações são feitas a partir de um entendimento com amparo na linguagem que direciona a sociedade a um agenciamento comum (agenciamento maquínico por enunciação). Dessa forma, todo o tempo nos movemos desterritorializando e reterritorializando em processos maquínicos de corpos e de enunciação. A mão territorializa o pincel (agenciamento maquínico de corpos), o pintor territorializa a superfície de um quadro explorando sua bagagem conceitual e informação semântica de sua arte (agenciamento maquínico de enunciação). Mas ambos agenciamentos se sobrepõem e se interligam e o que se apresenta é um único processo de territorialização de ações que empreendemos. As artes visuais, ao incorporar o espaço no campo de seu interesse, passam a realizar processos de desterritorialização e reterritorialização – como as experiências empreendidas por Christo e Jeanne-Claude. Essas dinâmicas conceituadas por Deleuze e Guattari têm sido incorporadas por diversas áreas do conhecimento que lidam com o espaço, ou seja, não é apenas um conhecimento restrito à geografia. Esses conceitos podem ser úteis como uma forma de pensar as diversas ações e experiências das artes visuais contemporâneas sobre os espaços, em especial as práticas denominadas *site-specific*.

Alex Villar é um artista brasileiro que há muitos anos vive em Nova Iorque, Estado Unidos. Seu trabalho caracteriza-se pela constante investigação dos espaços urbanos, tendo sempre o seu corpo como elemento ou um silencioso dispositivo que se coloca a confrontar ações em diversos

espaços, que regista em vídeo e fotografia. Destaco dois de seus trabalhos, onde trabalha a fronteira urbana entre o espaço público e o privado.

O primeiro é *Temporary occupations (Ocupações temporárias)*, uma vídeo-instalação de 6 minutos feita em 2001 (Fig.15). O vídeo exhibe uma sequência de curtas cenas feitas na cidade de Nova Iorque, onde o artista coloca seu corpo entre espaços. Ele escala pequenas cercas de metal e invade áreas demarcadas que separam os espaços públicos de espaços privados. Em uma outra cena, ele coloca seu corpo em umas frestas entre dois espaços privados distintos. Ali permanece por alguns momentos para em seguida voltar à calçada e deslocar-se para fora do enquadramento da imagem. *Temporary occupations* cria esses momentos furtivos e de pequenas transgressões pela invasão de espaços fechados e de acesso vedado a quem passa na rua. Trata-se de ações que lidam com o corpo inquieto e em movimento, que quer romper uma regra temporariamente: entra e sai de espaços demarcados e fechados. As ações seguem um mesmo movimento: do espaço exterior e público o artista cruza a fronteira, que pode ser uma grade, percorre rapidamente, em alguns passos, o interior desses espaços privados e depois retorna ao espaço inicial do lado de fora.



Fig. 15 *Temporary occupations* (Ocupações temporárias)
(Alex Villar, 2001)

Outro trabalho de Villar também inclui ações sucessivas suas entre o espaço da rua e o espaço privado. Denominado *Breaking into business*, foi feito na cidade polaca de Lublin durante o Open City Festival de 2011. Em um vídeo de 9 minutos, Villar percorre, com uma escada estruturada sobre rodas, com um andaime usado em obras de construção, as ruas de Lublin, onde vai posicionando a estrutura próximo à fachada de um edifício, para que possa subir e entrar por uma das janelas do primeiro ou segundo andar. As ações sucedem-se em diferentes ruas.



Fig. 16 *Estudo para dois espaços* (Helena Almeida, 1977)

Essas ações de Villar têm uma proximidade com o trabalho *Estudo para dois espaços* (Fig.16) da artista portuguesa Helena Almeida. O trabalho, de 1977, é formado por uma série de oito fotografias em preto e branco. Na série, as mãos da artista apresentam-se entre grades de portões ou janelas. Uma das mãos ou ambas atravessam a estrutura desses objetos de controle ou segurança. Seu corpo não é visto e se coloca do outro lado do espaço. O corpo tem sido um elemento básico sobre o qual a artista constrói seus trabalhos, que combinam presença e ações em espaços internos, provavelmente seu atelier, onde realiza intervenções plásticas no momento de registro ou na pós-produção criando intervenções sobre a fotografia. Na série *Estudos para*

dois espaços há somente as mãos, que apresentam uma simples composição viva e poética entre objetos metálicos, em sua maior parte presentes no cotidiano urbano de uma grande cidade de Europa, onde se tem diversas variações de *design* dos ornamentos das grades de portões entre o espaço da rua e o espaço privado.

Gordon Matta-Clark, ao fazer cortes em obras arquitetônicas como casas, prédios ou galpões, põe à mostra espaços privados que passam a ser expostos ao exterior. Por outro lado, em algumas mostras de que participava em galerias de arte, mostrava fragmentos de partes exteriores desses edifícios, ou seja, levava um pedaço de um espaço exterior para o interior da galeria.

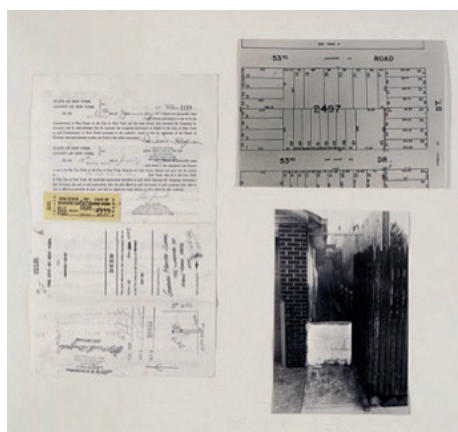


Fig. 17 *Fake estates* (*Propriedades de mentira*). (Gordon Matta-Clark, 1974)

Destaco um trabalho do artista que começou a ser elaborado a partir da descoberta, em um leilão promovido pela Câmara da Nova Iorque, de lotes de pequenas dimensões, que estavam sendo oferecidos em diversos pontos da cidade por terem tamanho tão pequeno que não permitiriam qualquer construção. São como erros de demarcação, que ficaram perdidos na divisão dos terrenos da cidade. São “espaços entre”, pequenos terrenos confinados

entre os normais. Habitualmente, eram adquiridos por moradores vizinhos para ampliação de seus jardins. Em 1974, Matta-Clark adquiriu quatro lotes no bairro de Queens e um em Staten Island, pagando para cada um menos de 100 dólares. Com eles o artista pensava criar uma proposta de exposição que, devido a sua morte aos 38 anos, não se concretizaria. Mas o material dessa investigação foi posteriormente incluído em seu acervo (Fig.17). Sua ideia para o trabalho era apresentar fotografias em escala real de cada lote – o que não seria difícil de realizar, devido ao tamanho reduzido dos mesmos. Junto também seriam apresentados os registos de compra da Câmara de Nova Iorque, a planta baixa de sua localização no quarteirão e um levantamento das plantas daninhas que aí fossem encontradas.

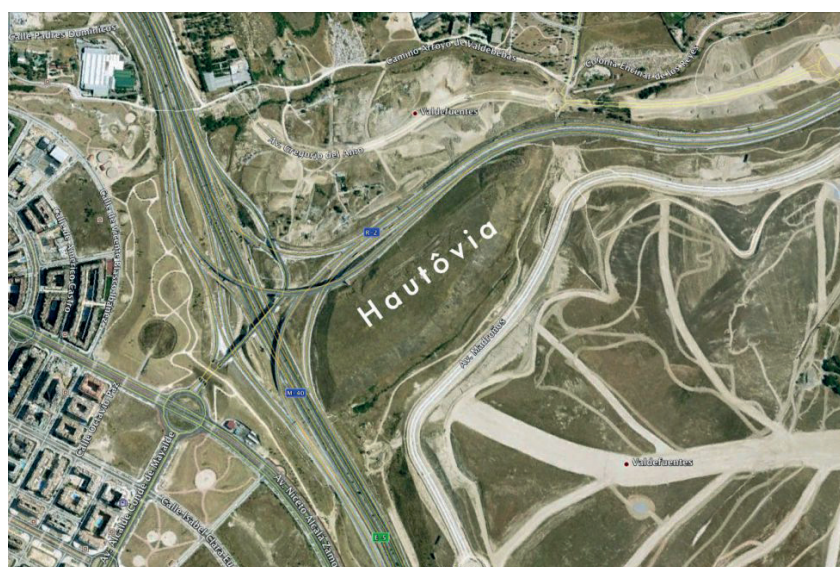


Fig. 18 *Hautôvia* (César Pérez, 2013)

O artista espanhol César Pérez criou um país, denominado Hautôvia, em um terreno público situado no entroncamento de auto-estradas em Madrid, junto ao enorme projeto urbanístico denominado PAU (Plan de Acción Urbanístico) Valdebebas, que fora construído ilegalmente e segue sendo

comercializado, mesmo tendo sido declarado ilegal pelo Tribunal Superior de Justiça de Madrid. O “país” de César Pérez nasceu como uma crítica ao intenso processo especulativo que existe em Espanha, onde grandes grupos econômicos em acordo com grupos políticos se apropriam de espaços públicos e os transformam em grandes projetos urbanísticos. O artista cria Hautôvia, desenha sua bandeira e emite seu passaporte de entrada. Assim, sua arte tem forte sentido político, chamando a atenção dos meios de comunicação para seu projeto e mostrando as contradições presentes na vizinha apropriação ilegal de espaços públicos. Para o artista,

“Hautôvia é uma apropriação cidadã do território. Nós não estamos buscando um país ideal, o que estamos tentando pôr em prática não é uma utopia. A intenção é estabelecer um limite à ação do mercado no desenvolvimento da cidade e do espaço público”, diz César Pérez, artista promotor da iniciativa.³²

Hautôvia (Fig.18) é um pequeno fragmento de terra demarcado pelo artista, que o transforma em um país, despertando diversas questões sobre quem tem direito de ocupação e uso do espaço urbano.

Antoni Muntadas, em 2011, apresentou um trabalho que também discutia, criticamente, os condomínios privados criados próximos a grandes cidades e que são vendidos como um espaço protegido e harmonioso, prometendo ser um lugar de tranquilidade e distante dos problemas que existem em uma grande cidade. O trabalho de Muntadas se chama *Alphaville*

³² Tradução minha do original: “Hautôvia es una apropiación ciudadana del territorio. No estamos buscando un país ideal, lo que estamos intentando poner en pie no es una utopía. Se trata de poner un límite a la penetración del mercado en el desarrollo de la ciudad y del espacio público”, cuenta César Pérez, artista impulsor de la iniciativa.” MIRANDA, Isabel. *Un microestado “independiente” en territorio madrileño*. ABC.es, [Em linha] 29/09/2013. Disponível em <www.abc.es/local-madrid/20130929/abci-hautovia-estado-independiente-201309271924.html> [Consult. 13 Jul. 2014].

e outros (Fig.19). A montagem apresenta uma série de imagens usadas nas propagandas publicitárias para divulgação e vendas do condomínio Alphaville, construído na zona noroeste de São Paulo, Brasil. São imagens e mensagens que oferecem um lugar de tranquilidade, harmonia, segurança para todos que vivem ali dentro. Mas o que está fora mantém-se fora graças a grandes muros e cercas de arame e um sistema de monitoramento com câmeras e guardas armados 24 horas por dia. Esse tipo de condomínio hoje existe em várias cidades do Brasil. Em Portugal a mesma empresa de Alphaville também construiu um desses empreendimentos.

Acompanha a instalação um vídeo (duração de 9:18 minutos) onde o artista justapõe imagens dos elementos de publicidade e detalhes das áreas internas dos condomínios, como quadras de tênis e piscinas, mas também as partes externas com suas câmeras de vigilância e cercas de arame farpado. No vídeo também se inserem trechos do filme em preto e branco *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, realizado em 1965. Uma coincidência provavelmente nada planejada, pois a ficção científica de Godard aborda a história de uma cidade futurista controlada por um computador, Alpha 60, que não permite a expressão de sentimentos entre aqueles que ali vivem.



Fig. 19 *Alphaville e outros* (Antoni Muntadas, 2011)

2.3.3 Uma fronteira controlada: Santiago Sierra

O trabalho *Muro fechando um espaço*, de Santiago Sierra (Fig.20), trouxe a discussão sobre um espaço de fronteira controlada na 50ª Bienal de Veneza de 2003, quando o artista participou como representante de seu país de nascimento, Espanha. Sierra cerrou com tijolos a porta principal do pavilhão, o acesso ao interior do edifício só poderia ser feito por uma porta localizada na parte de trás do espaço, mas seguranças só permitiam a passagem de espectadores que comprovassem com documentos possuírem a nacionalidade espanhola. As demais pessoas eram barradas. Sierra reproduziu o constrangimento da imposição do controle territorial de uma fronteira de Espanha. Uma crítica direta à ideia de nação, elemento conceitual da Bienal de Veneza, que divide parte dos seus espaços por representações nacionais.



Fig. 20 *Muro fechando um espaço* (Santiago Sierra, 2003)

A imagem do emparedamento da porta principal remete ao encerramento de edifícios (comerciais e residenciais), recorrente em diversas cidades da Europa como um recurso de contenção para proteger a propriedade privada e evitar a ocupação ou a depredação, questão abordada anteriormente (quando

apresentei o *Desemparedé*). Uma porta emparedada também pode ser associada a uma punição imposta em antigas culturas. Em Europa, o emparedamento era uma prática nos tempos medievais como forma de punição, praticado contra pessoas acusadas de heresia ou de romper tradições sociais³³. Assim, na obra de Sierra, o privilégio que era dado aos que entravam no espaço interno poderia ser visto como uma experiência de conhecer por dentro um desses espaços emparedados existentes em diversas cidades, mas também uma histórica ação punitiva e repressora. Mas a referência de Sierra para esses trabalhos que evocam o imaginário de encerramento parece ser outro: o filme *O Anjo Exterminador*. O filme mostra uma reunião social na casa de um aristocrata onde os convidados não conseguem sair da sala de jantar, ali permanecendo por dias a conviver e ir, aos poucos, revelando suas verdadeiras personalidades. Em um espaço restrito e confinado, os personagens vão pouco a pouco retirando suas máscaras sociais. No catálogo da Bienal de Veneza, Sierra responde a uma pergunta de Rosa Martínez, curadora da mostra, sobre a ideia que aproxima seu trabalho e o filme de Buñuel:

Rosa Martínez: Além dos muros invisíveis da própria Bienal, a divisão específica que você criou transforma os visitantes em participantes de uma *performance*, porque os coloca de um lado ou do outro do muro que construiu. Lembrou-me do muro invisível de *Anjo Exterminador* do Buñuel.

Santiago Sierra: (...) esta é a função de um muro; a organização dos movimentos de quem está de um lado ou de outro. De um lado, espanhóis e do outro, não, ou pelo menos não com tanta certeza. Uns e outros já eram ou não dessa nacionalidade, agora esse facto fica exposto e demarcado para pensarmos sua pertinência. É óbvio que o espectador não é de todo participante num sentido pleno, e isso não

³³ A artista mexicana Teresa Margolles tem um trabalho denominado *Entierro*, de 1999, que é um bloco de cimento onde foi sepultado um feto encontrado no lixo de uma cidade fronteira do México. A referência direta à morte violenta caracteriza muita da temática da artista no sentido de mostrar as marcas e presença da violência em diversas cidades mexicanas (muitas delas são cidades de fronteira) que convivem diariamente com a criminalidade do narcotráfico.

porque é pedida sua participação – como nos tempos otimistas dos *happening* – senão porque foi restringido seu acesso a partir de critérios subjetivos. A única forma de não fazer parte da peça é não se aproximando do Pavilhão. Há paredes intangíveis que tornam desnecessárias paredes de tijolo ou de que estas últimas são apenas uma concretude visível, uma redundância. Há bastante tempo tenho me inspirado nas ideias presentes em *O Anjo Exterminador*, de Luis Buñuel. Um filme fascinante que considero a base de meu trabalho.³⁴

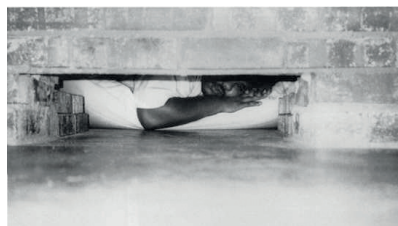


Fig.21 *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas contínuas* (Santiago Sierra, 2000)

Esta ação de vedar ou confinar diferentes espaços está presente em diversos trabalhos de Santiago Sierra. Em setembro de 2000, Sierra contrata uma pessoa para ficar 360 horas encerrada em um espaço do Museu de Arte Contemporânea PS1 de Nova Iorque, com apenas uma pequena abertura. A pessoa foi emparedada em uma sala do museu (Fig.21). Para o artista, a

³⁴ Texto original: “Rosa Martínez: Aparte de los muros invisibles de la propia Bienal, la división concreta que tú creas convierte a los visitantes en parte de tu performance, porque lo sitúa a uno u otro lado del muro. Rememoro el muro invisible de *El Ángel exterminador* de Buñuel.

Santiago Sierra: [...] esa es la función de un muro: la organización de los movimientos de quienes se van a uno y otro lado. A un lado españoles y al otro, no, o al menos no con seguridad. Unos y otros ya eran o no de esa nacionalidad, ahora este hecho queda remarcado y expuesto para pensar su pertinencia. Es obvio que el espectador no lo es del todo y no porque se pida su participación - como en los tiempos del optimista happening - sino porque se ha segregado su acceso conforme a criterios subjetivos. La única forma de no entrar a formar parte de la pieza es no asistiendo al Pabellón. Hay muros inmateriales que hacen innecesarios los otros de ladrillo o de los que estos últimos son solo una concreción visualizable, una redundancia. Hace tiempo que me muevo en torno a la idea del ángel exterminador del maestro Luis Buñuel. Una película fascinante que considero en la base de mi trabajo.” ESPAÑA. Ministerio de Asuntos Exteriores y Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. *Santiago Sierra: Pabellón Español en la 50ª Bienal*. Curador Rosa Martínez. Venecia, 2003. p.180.

situação de confinamento estabelece uma mudança não só no espaço fechado, mas nos demais e em todos que ali passam. A violência contida no ato estabelece um estranho desajuste na vida diária do museu, pois não se pode ficar indiferente ao facto. Em 2002, Sierra propôs para a Galeria Lisson de Londres manter encerrada a fachada de entrada com chapas de metal pelas três semanas de duração da mostra. Ao ir à abertura, o público encontrou a galeria fechada, como se fosse um dos diversos espaços devolutos nas cidades de Europa. O trabalho de Sierra parecia uma não-obra, que causou incômodo ao público que foi à abertura, como relatou o artista na mesma entrevista citada anteriormente. O facto de as pessoas que foram até a galeria ficarem do lado de fora constituiu a dinâmica que este projeto propunha. Há nessa obra uma provocação de exclusão, ao manter as pessoas do lado de fora e de não permitir que saibam o que está a se passar dentro do espaço.

2.4 Trabalhos criados - espaços urbanos e suas fronteiras

Assim como o trabalho *Desemparede* apresentado no início deste capítulo, os trabalhos que apresento a seguir seguem a mesma proposta de investigar o espaço urbano e as questões associadas a imóveis devolutos. As portas emparedadas tornaram-se um tema sobre as quais realizei dois trabalhos: a série de fotografias *Não existe* (as fotografias podem ser vistas no livro anexo) e uma ação de intervenção *Defrontar devolutas*. Há também a documentação em vídeo do dia 25 de abril de 2012 quando, por algumas horas, a Es.Col.A. da Fontinha foi tomada por um grande grupo de pessoas que participavam das comemorações da Revolução dos Cravos. Por fim, apresento uma proposta que pede a participação das pessoas, *Defronte uma fronteira*.

2.4.1 Não existe, 2012



Fig. 22 *The wall (O muro)*. Frame do filme de Walter de Hoog, 1962

Quando se constrói uma parede entre dois espaços, dificulta-se a possibilidade de fluxos e trocas entre ambos. Em muitas cidades de Europa, quando uma casa ou edifício está desocupado e permanece sem uso por muito tempo, tem-se o procedimento de emparedar portas e janelas que sejam voltadas à rua. Emparedar é erguer uma parede onde há uma janela ou porta. Antes de se iniciar a construção do muro de Berlim, muitos edifícios que estavam sobre a linha que separava as duas áreas em conflito, ou seja, as Alemanhas Ocidental (capitalista) e Oriental (comunista), foram emparedados (Fig.22). Ao longo dessa fronteira já havia cercas, porém muitas pessoas procuravam passar para o lado ocidental por essas construções, por dentro de apartamentos privados. No decorrer do processo de isolamento, esses edifícios foram sendo demolidos, mas, antes, a primeira providência do governo da Alemanha Oriental (o lado que começava a erguer o muro), foi ordenar o emparedamento de janelas e portas³⁵. Quando cheguei ao Porto, a imagem das portas e janelas

³⁵ Segundo o documentário norte-americano de propaganda *The wall*, de Walter de Hoog, 1962.

emparedadas chamou a minha atenção. O trabalho *Não existe* consiste em registos fotográficos de portas emparedadas que fui coletando no decorrer de 2011 e 2012.



Fig. 23 Vista da montagem da série *Não existe*
(Ronaldo M. Brandão, 2012)

A série tem oito fotografias(Fig.23); cada uma é acompanhada de um envelope que fora enviado ao endereço correspondente, mas que fora devolvido pela empresa de correios de Portugal. As imagens desse trabalho podem ser vistas no livro de fotografias *Defrontar Europa e outros trabalhos*, anexo, às páginas 19 a 33. No envelope, o agente postal colou uma etiqueta ou imprimiu um carimbo onde assinalou o motivo da devolução(Fig.24). A maioria das cartas apresentavam marcado o item: não existe. Este foi o nome que dei à série de fotografias. Allan Sekula, em seu livro *Titanic's wake*, comentou que achava que o personagem Bartleby de Herman Melville (do livro *Bartleby, o escrivão*) entrou naquele processo de querer se isolar do mundo porque teria trabalhando muitos anos na empresa de correio tendo como tarefa abrir envelopes que eram devolvidos e cujos remetentes já não viviam

naqueles endereços³⁶. Uma carta devolvida é uma comunicação que não se completa. Um fluxo de ideias e pensamentos que encontra uma barreira e retorna ao ponto de início. Um lugar emparedado interrompe sua comunicação com a rua. Emparedar é uma condenação a não existir. Cerram-se suas aberturas, o que inclui a fenda das caixas de correio. Fecha-se a receber mensagens. Torna-se uma forma vazia, oca como uma arquitetura-escultura, mas na dinâmica da cidade pode-se tornar um suporte de imagens, como anúncios de propaganda ou grafitos. Em muitas imagens da série há estas marcas de grafitos e cartazes sobre os emparedamentos.

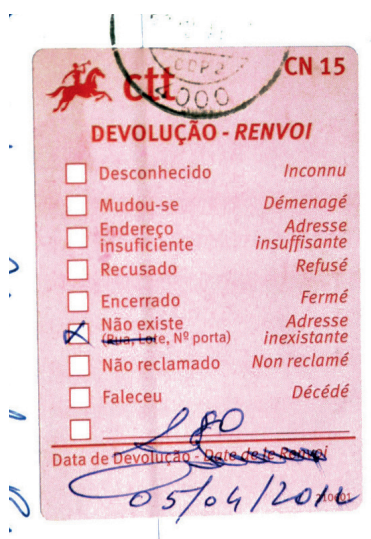


Fig. 24 Etiqueta afixada no verso do envelope da série *Não existe*

2.4.2 *Defrontar devolutas*, 2014

A possibilidade de usar uma porta emparedada como um suporte para uma imagem é a proposta do trabalho *Defrontar devolutas*, usando uma imagem do meu corpo de tamanho real (1 x 1) que é colada sobre uma parede

³⁶ SEKULA, Allan. *Titanic's wake*. Paris: Le Point du Jour, 2003. ISBN: 2-912132-31-2. p.21.

emparedada de edifícios de Lisboa (Fig.25) ou Porto. A imagem do meu corpo com uma roupa negra repete a mesma imagem com que trabalhei nas diversas fronteiras que visitei em diferentes lugares de Europa (e que compõem os trabalhos *Defrontar Europa* e *Defrontar Belfast*, apresentados no capítulo 3). Em uma das aberturas emparedadas onde realizei o trabalho ocorreu uma situação comum em propostas de intervenção em espaço público. Duas semanas após colar a imagem na porta emparedada de um sobrado na Praça da Alegria, ativistas do Bloco de Esquerda de Lisboa realizaram uma pintura que questionava a existência de tantos imóveis fechados na cidade e divulgava sua chapa para uma disputa eleitoral: eles preservaram a imagem do trabalho *Defrontar devolutas* e pintaram a imagem de uma porta aberta ao redor do meu corpo.



Fig. 25 *Defrontar devolutas* (Ronaldo M. Brandão, 2011-2012)

Fotografias da intervenção podem ser vistas no livro anexo *Defrontar Europa e outros trabalhos*, p. 67 e 70. O vídeo *Defrontar devolutas* apresenta o registo da execução de duas intervenções na cidade de Lisboa, mostrando, ao final, as modificações feitas por outros no mesmo emparedamento da

Praça da Alegria. A documentação em vídeo dessa intervenção pode ser vista no DVD 1, anexo, ou na internet no linque: <vimeo.com/135911812>³⁷.

2.4.3 *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012,* 2012-2015

Uma das imagens da série *Não existe* apresenta a Es.Col.A. do Alto da Fontinha emparedada. O prédio foi construído pela Câmara Municipal do Porto como escola, mas estava abandonado desde 2006. Um grupo de ativistas, em 10 de abril de 2011, ocupou o espaço e iniciou o projeto Es.Col.A. (Espaço Coletivo Autogestionado) do Alto da Fontinha na Rua da Fábrica Social, 17³⁸. A proposta buscava acolher ideias de atividades que fossem apresentadas por quem as quisesse oferecer à comunidade. O projeto ganhou a participação de moradores do bairro Alto da Fontinha, mas começou a ser questionado pela Câmara Municipal do Porto, dona do imóvel. Houve tentativas de regularizar a situação junto à Câmara, mas com o tempo as divergências entre poder público e Es.Col.A. foram se acirrando. Diante das dificuldades impostas aos ocupantes do espaço e a falta de interesse da Câmara em deixar que iniciativas como esta pudessem prosperar, em maio de 2011 houve uma tentativa de desocupação pela Câmara, mas o projeto resistiu e continuou até 19 de abril de 2012. Nesse dia, às 6 horas da manhã, a escola foi totalmente desocupada pela polícia e funcionários da Câmara do Porto. No decorrer do dia, a comunidade e demais pessoas que apoiavam o projeto tentaram reocupar o prédio, mas foram impedidos pelas forças policiais que isolaram as ruas

³⁷ A palavra passe é “passaporte1”.

³⁸ No endereço eletrónico da Es.Col.A. pode-se encontrar várias informações sobre o projeto: <escolafontinha.blogspot.pt>.

próximas, bloqueando o acesso. Os manifestantes em assembleia decidiram fazer uma passeata até a Brigada da Guarda Municipal, onde eram mantidas presas três pessoas que estavam na Es.Col.A. no momento da desocupação. Em seguida, os manifestantes seguiram para a Câmara do Porto para fazer um protesto contra a Câmara Municipal. Eles tentaram mais uma vez retornar ao prédio da Es.Col.A. no bairro do Alto da Fontinha, mas a polícia continuava bloqueando todas as ruas próximas. Manifestações e assembleias ocorreram ao longo da semana. Nesse período as janelas e portas foram todas encerradas com chapas de metal pela Câmara Municipal do Porto.

No dia 25 de Abril, manifestantes e comunidade participaram das comemorações da data junto com centenas de pessoas na Praça de Aliados. Dali, às 17 horas, seguiram em passeata até a Es.Col.A. e conseguiram reocupar o espaço. Algumas horas depois, a Câmara Municipal do Porto retomaria novamente o edifício. A porta principal de entrada foi emparedada. É esta imagem a que fiz referência no início deste relato. O projeto tentou ser continuado mas os moradores já não queriam o prédio da antiga escola, por perceberem que as crianças que participavam do projeto começavam a se sentir desorientadas diante das disputas e tensões em torno de um lugar que elas consideravam uma escola.

A Es.Col.A. da Fontinha era um projeto que abria um espaço à participação livre e sem remuneração, e que incomodava estruturas rígidas e tradicionais. Ela colocava uma questão simples, mas ao mesmo tempo incômoda: se este era um prédio público e estava abandonado, por que a comunidade não poderia ocupá-lo e autogerir-lo em função das necessidades e possibilidades que fossem articuladas pelos participantes que o integrassem voluntariamente? O que incomodava em parte era que esta iniciativa colocava

em evidência falhas e descompromisso dos agentes públicos que dela seriam oficialmente responsáveis.

Acompanhei o projeto da Es.Col.A. enquanto fazia a investigação sobre espaços emparedados do Porto (e que resultou no trabalho *Não existe*). A proposta do projeto foi uma ação de desemparedamento e ocupação de um espaço há anos abandonado. Ela me chamou a atenção por apresentar muitas das questões sobre as quais trabalhava nas diversas propostas de arte que estava desenvolvendo. Os ações que aconteceram nos dias 19 e 25 de Abril de 2012 foram por mim registados em vídeo e fotografias. Esse material visual e sonoro resultou em um vídeo documentário denominado *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril* de 2012.

O trabalho está no DVD 1, anexo, ou pode ser visto no seguinte endereço eletrónico: <vimeo.com/136660830>³⁹. As fotografias podem ser vistas no livro anexo, às páginas 34 a 57.

A iniciativa da Es.Col.A. correspondia ao desejo de muitos de verem os diversos espaços devolutos abertos e em uso. Quando a escola foi despejada, comecei a acompanhar as assembleias e atividades que se realizavam na Praça do Largo da Fontinha. Em uma delas, foi proposta a criação de um grupo para fazer um levantamento sobre espaços devolutos da cidade do Porto. Nas reuniões do grupo decidiu-se criar uma plataforma em linha onde as pessoas cadastradas pudessem colocar informação sobre os imóveis devolutos de Porto e demais cidades de Portugal. No processo descobriu-se que em Espanha existe uma ideia semelhante denominada Casa Viva. Com o fim das atividades que envolviam a retomada da Es.Col.A, o grupo se dispersou e não se levou adiante o projeto da plataforma.

³⁹ A palavra passe é “passaporte1”.

2.4.4 *Defronte uma fronteira*, 2015

A mesma imagem do trabalho *Defrontar devolutas* compõe uma outra proposta que pede a colaboração de outras pessoas. A imagem do meu corpo em tamanho reduzido é oferecida a diversas pessoas. Peço que insiram a imagem em uma fronteira, em um espaço limite. Um jogo livre e aberto, uma proposta de colagem sobre diferentes espaços: uma janela, um espelho, uma pintura, uma tela, um sítio onde se crie um sentido de defrontar um outro lado. A proposta convida a identificar uma fronteira entre diversos espaços reais, mas que pode ser feita a partir de uma criação. Em seguida, peço que façam um registo e me enviem por *e-mail* (para defronteumafronteira@gmail.com). A ideia é juntar uma série de imagens que comporá o trabalho. O livro de fotografias anexo apresenta a imagem do corpo que distribuo (p.112). Assim, ofereço-a ao leitor desta tese e o convido a defrontar uma fronteira.

Capítulo 3

Deslocamentos

A demarcação de um território cria uma linha imaginária correspondente à fronteira que separa um lado de outro. Ao cruzar essa linha imaginária, criamos uma outra, perpendicular, também imaginária, formando assim o desenho de uma cruz. A expressão “cruzar a fronteira” poderia significar um ato de criar linhas imaginárias que cortam perpendicularmente as fronteiras. Este capítulo aborda a ideia de deslocamento, ação que, de alguma forma, está sempre associada às fronteiras.

Michel De Certeau, no livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* faz uma distinção entre lugar e espaço. Para ele, lugar é o território estabelecido, demarcado, é “uma configuração de posições”¹, que afirma

¹ DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p.201.

estabilidade; duas coisas não podem ocupar o mesmo lugar. Já o espaço surge com as dinâmicas criadas sobre os lugares. O uso e práticas dos diversos participantes da vida de um lugar fixo o fazem transformar-se em um espaço. O sentido de espaço, para o autor, é o de um lugar praticado. Um dos personagens que o autor destaca como um criador de espaços é o caminhante, o andarilho ou aquele que se desloca. Para De Certeau, é o caminhante que vivencia os lugares e os transforma em um espaço de experiências nos percursos que realiza e diante dos obstáculos e proibições que encontra. Segundo ele, os espaços se organizam diante daquele que o atravessa:

Em primeiro lugar, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Desse modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais.²

A intenção deste capítulo é mostrar como o deslocamento sobre territórios diversos é parte de uma estratégia de investigação no trabalho de diversos artistas, em muitos momentos da história da arte. Em minha proposta de arte, o acto de deslocar foi um elemento da metodologia usada para experimentar os diversos espaços de fronteiras que percorri.

O texto faz um breve percurso ao longo da história da arte, procurando destacar diversos artistas que incorporaram o deslocamento em algumas de suas experiências artísticas. Em seguida, destaco alguns trabalhos de artistas que lidam diretamente com o deslocar entre fronteiras. Cada trabalho artístico é uma ideia, um pensamento que de diferentes formas estabelece diálogos e

² DE CERTEAU, Michel. *op. cit.* pp.177-178.

questionamentos com outros trabalhos. Antes de continuar, apresento um dos trabalhos artísticos que desenvolvi, chamado *Defrontar Belfast*. No final do capítulo apresento *Defrontar Europa*.

3.1 *Defrontar Belfast, 2015*

Esse trabalho é composto de uma série de fotografias e uma vídeo-instalação. As imagens foram feitas diante de muros, cercas e portões que dividem diversas áreas da cidade de Belfast que visitei ao longo das viagens para a série de vídeos documentários *Viagem à Fronteira*, apresentada no capítulo 4.

As fotografias podem ser vistas no livro anexo *Defrontar Europa e outros trabalhos*; o vídeo encontra-se no DVD 1 ou no endereço eletrônico: <vimeo.com/135272330>³.

Defrontar Belfast (Fig.1) é o registo de uma ação construída a partir do meu deslocamento pelas ruas da cidade da Irlanda do Norte, que nunca havia visitado. Por três dias andei pelas ruas à procura dos muros e portões que demarcam os dois territórios que fragmentam a cidade entre comunidade dos defensores de uma república e os leais à coroa inglesa (lealistas). A ação performativa envolveu colocar o meu corpo como um elemento que vai de encontro ao limite ou às barreiras que foram construídas em diversas áreas da cidade. No espaço da cidade, caminhei à procura de lugares que oferecessem a possibilidade de experienciar com meu corpo as fronteiras urbanas de dois territórios que, em tempos passados, foram marcados por muita violência. Mapeava com meu corpo as paredes e portões.

³ A palavra passe é: passaporte1.

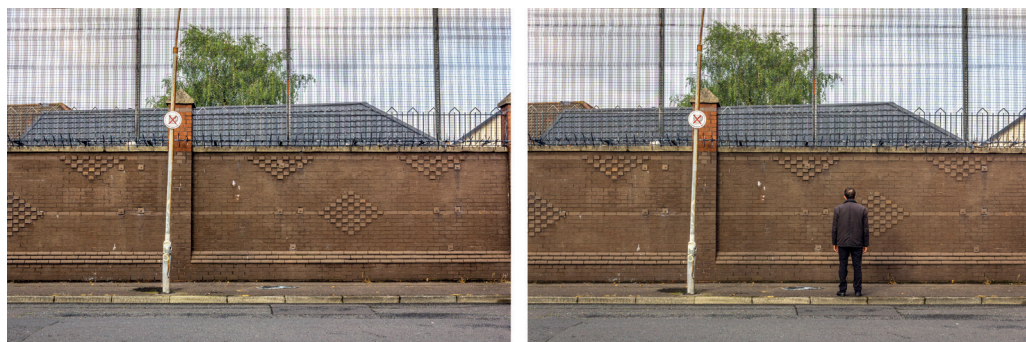


Fig. 1 *Defrontar Belfast I* (Ronaldo M. Brandão, 2015)

A câmera é colocada diante de um desses espaços e eu realizava a ação de caminhar até ao limite, ficando depois 2 a 4 minutos em frente a ele. O resultado é uma sucessão de imagens de diferentes ruas e espaços divididos. As fotografias formam pares: uma imagem sem, a outra com meu corpo. A vídeo-instalação segue a mesma sequência, primeiro a barreira sem meu corpo e em seguida entro no enquadramento e me posiciono diante de um muro, uma grade ou um portão, que pode estar aberto ou fechado. Experimento a cidade, mas com minhas ações também a coloco em um trabalho de experimentação artística, onde cada lugar vai compondo um segmento da ação que denominei *defrontar*. O corpo diante da barreira observa, espera, confronta e defronta uma situação de um poder físico e de história construída que levou à colocação daquelas estruturas, agora denominadas *Muros da Paz*.

3.2 Breve mapeamento de deslocamentos nas artes visuais

A ideia de deslocar-se na arte tem nos pintores de paisagens os primeiros artistas que a praticavam, ao buscarem novos lugares para criar suas imagens. No século XIX, ir para o campo pintar tornou-se uma possibilidade com o surgimento da tinta acondicionada em tubos, em 1841,

criada por John Goffe Rand, que facilitava o uso em ambientes externos. Entre pintores de paisagem desse período destaque o francês Gustave Courbet, que criava paisagens com um olhar revelador da vida quotidiana. Mas destaque uma de suas pinturas, que parece ter sido pintada em ateliê devido à artificialidade da composição. Ela mostra o momento em que o pintor está a deslocar-se pelo campo com seu material de trabalho. A pintura, de 1854, chama-se *La Rencontre* (O Encontro) ou *Bonjour, Monsieur Courbet*⁴ (Fig.2). Essa imagem é identificada com o realismo e é apontada como uma das primeiras telas onde o próprio artista retrata a si mesmo em uma composição que procura representar um momento de sua vida quotidiana. Outro pintor que se registou a si próprio a deslocar-se pelo campo foi Vincent Van Gogh, na tela *Le peintre sur la route de Tarascon* (*Pintor na estrada de Tarascon*), de 1888.⁵



Fig. 2 *La rencontre* (O encontro) (Gustave Courbet, 1854)

⁴ A pintura está no Museu Fabre em Montpellier, França.

⁵ A tela, originalmente exposta no Kaiser Friedrich Museum, Magdeburg, Alemanha, foi destruída pelo fogo na Segunda Guerra Mundial.

Mas é na literatura, especificamente na obra de Charles Baudelaire, que a figura de um personagem, identificado como *flâneur*, ao deslocar-se pelas ruas de Paris marcaria a força da modernidade do século XIX. O *flâneur* era um andarilho livre e despreocupado que se misturava à multidão, a observar os movimentos das ruas e das inquietas “passagens”. As passagens eram movimentados centros de compras na Paris do século XIX, com lojas e cafés. Ali, os parisienses buscavam as novidades das novas mercadorias que a crescente industrialização de Europa oferecia. O *flâneur* poderia ser um artista à procura de inspiração ou um mero desocupado que se permitia perder seu tempo e seu caminho pelos acontecimentos e factos da vida urbana. O *flâneur* era um novo personagem das grandes cidades que caminha anonimamente entre a multidão e se torna um observador da vida moderna. Assim Baudelaire o apresenta no livro *Sobre a modernidade*:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.⁶

O *flâneur* de Baudelaire despertaria o interesse de Walter Benjamin em suas análises sobre a literatura do autor francês no texto “Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”⁷. O próprio Benjamin experimentou os caminhos das passagens de Paris quando por ali esteve, investigando

⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. pp.20-21.

⁷ Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3).

para um estudo sobre a história da transformação da cidade para entender a modernidade no século XIX, obra que nunca chegaria a terminar. Mas textos iniciais e fragmentados deste estudo foram organizados em um livro denominado *Obras das passagens*. Entre esses textos há um denominado “Paris, capital do século XIX”, onde Benjamin apresenta a força criativa e inspiradora do *flâneur*, uma pessoa no meio da multidão que se deixa levar pelas descobertas soltas e desprogramadas de uma caminhada pelo espaço urbano e, ao mesmo tempo, deixa livre sua imaginação. Assim, factos reais se misturavam à profusão de imagens comerciais, de referências desterritorializadas como, por exemplo, cartazes de safaris em África ou os olhares de desejo que se cruzavam nas ruas da cidade.

Paris estava em transformação crescente, com os novos projetos urbanísticos de Haussmann⁸ que destruíram os traçados fechados de becos e ruelas medievais para abrir as grandes avenidas (*boulevards*). O projeto de Haussmann visava a criação de uma cidade com avenidas alargadas, que pudessem no futuro evitar ou dificultar o erguimento de barricadas, que os traçados estreitos permitiam com facilidade. Em suas viagem por Paris, Benjamin parece ter vivido a experiência de ser um *flâneur*, ao observar o comércio intenso de mercadoria nas passagens, espaços que o inspiraram a pensar as mudanças que aconteceram no século XIX:

É o olhar do *flâneur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O *flâneur* ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Busca seu asilo na multidão. [...] A multidão é o véu através do qual a cidade costumeira acena ao *flâneur* enquanto fantasmagoria. Na multidão, a cidade é ora paisagem, ora

⁸ Referência a Georges-Eugène Haussmann, conhecido como Barão Haussmann, responsável, sob o Imperador Napoleão III, pelas mudanças urbanas empreendidas em Paris entre 1853 e 1870.

ninho acolhedor. A casa comercial constrói tanto um quanto outro, fazendo com que a *flânerie* se torne útil à venda de mercadorias. A casa comercial é a última grande molecagem do *flâneur*.⁹

O *flâneur* de Baudelaire foi um personagem dos novos espaços modernizados do século XIX que também se tornou fonte de inspiração para dadaístas e surrealistas, movimentos artísticos do início do século XX, que adotaram, em alguns momentos, a prática de deslocar-se para descobrir novos espaços, na cidade ou fora dela.

O *flâneur* também seria associado ao ato de fotografar os espaços urbanos ao longo do século XX, com a consolidação da fotografia como uma nova linguagem artística, à medida que novos equipamentos vão sendo disponibilizados pela crescente indústria de fotografia. Essa associação entre *flâneur* e o fotógrafo é feita por Susan Sontag no livro *On photography*:

Olhando a realidade de outras pessoas com curiosidade, com desprendimento, com profissionalismo, o fotógrafo onipresente funciona como se sua atividade transcendesse interesses de classe, como se sua perspectiva fosse universal. Na verdade, a fotografia primeiro se legitima como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi cartografada com tanta precisão por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário, reconhecendo, perseguindo, cruzando o inferno urbano, o *voyeur* itinerante que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. Adepto das alegrias de contemplar, conhecedor de empatia, o *flâneur* acha o mundo 'pitoresco'. [...] O *flâneur* não se sente atraído para a realidade oficial da cidade, mas para seus escuros cantos sórdidos, para suas populações negligenciadas – uma realidade não oficial por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo 'apreende', como um detetive apreende um criminoso.¹⁰

9 BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: Walter Benjamin: Sociologia. Org. e Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991. p.39.

¹⁰ Tradução minha do original: "Gazing on other people's reality with curiosity, with detachment, with professionalism, the ubiquitous photographer operates as if that activity transcends class interests, as if its perspective is universal. In fact, photography first comes into its own as an extension of the eye of the middle-class *flâneur*, whose sensibility was so accurately charted by Baudelaire. The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes. Adept of the joys of watching, connoisseur of empathy, the *flâneur* finds the world 'picturesque'. [...] The *flâneur* is not attracted to the

Como escreve Sontag, o fotógrafo que percorre a cidade vive a experiência do *flâneur*, mas armado de uma câmera. A descrição da autora poderia ser associada a outras atividades de arte como o cinema, como se observa no filme *O homem da câmera filmar*, de Dziga Vertov, 1929, que mostra a modernidade das ruas de Moscovo.

Vertov trabalha a figura do andarilho com uma câmera a buscar um registo da cidade, de sua vida e seus percalços. A imagem fotográfica e a imagem em movimento têm nas ruas o cenário permanente que alimenta o fazer de muitos artistas. O primeiro curta-metragem de Manoel de Oliveira, *Douro, faina fluvial*, de 1931, também explorava a dinâmica e riqueza que as imagens cinematográficas começavam a oferecer, ao filmar diversas cenas da área da Ribeira na cidade do Porto. O filme concentra-se em captar elementos da paisagem, seja o farol da Foz do Douro, a arquitetura da Ponte Luís I, o quotidiano da descarga dos barcos no porto, numa curiosa e rica captura de imagem que valorizava a presença do movimento, das ondas do mar, de automóveis, carros de bois, barcos, locomotiva ou o trabalho dos trabalhadores da Ribeira a retirar cargas dos barcos. *O pintor e a cidade* é outro filme de Oliveira, de 1956, que mostraria a mesma cidade do Porto, mas apresentando outras áreas, suas ruas, becos, igrejas, elétricos, caminhos de comboio ou arquitetura, mas também retorna à Ribeira e mostra com destaque a ponte Luís I. No filme, captura imagens da cidade como uma paisagem pictórica, seguindo o roteiro que apresenta as pinturas em aquarela de António Cruz. O filme de 26 minutos é a primeira película colorida feita

city's official realities but to its dark seamy corners, its neglected populations—an unofficial reality behind the façade of bourgeois life that the photographer 'apprehends', as a detective apprehends a criminal." SONTAG, Susan. *On Photography*. 5th electr. ed. New York: Rosetta Books, 2005. pp.42-43.

por Oliveira. Em alguns momentos, acompanha o deslocamento de Cruz em seu trabalho de pintura pelas ruas do centro da cidade ou junto à Ribeira do Douro.

Destaquei a associação de Sontag entre o *flâneur* e o fotógrafo, mas também à imagem em movimento, por serem estas as linguagens que tenho trabalhado durante o processo de deslocamento por diferentes fronteiras. Nas viagens que empreendi, ou seja, em minhas experiências de deslocamento para fronteiras, percorri diversos espaços urbanos, rurais ou naturais, onde procurei capturar imagens das paisagens e de cenas quotidianas.

3.2.1 Uma ação de deslocamento dos dadaístas

Os dadaístas usaram a ação de deslocar-se pela cidade de uma forma contestadora. Curiosamente, procuram um espaço fora do centro da cidade e longe da multidão, na única ação de deslocamento que realizaram. Eles propunham uma nova forma de arte, uma arte que se realizava no próprio ato de propor um deslocamento para áreas baldias. Trataram a proposta como um evento artístico e o divulgaram com peças gráficas (Fig.3). Assim, no dia 14 de abril de 1921, junto à igreja de Saint-Julien-de-Pauvre em Paris, acontece o primeiro momento onde o deslocar-se para um espaço exterior se apresenta como um evento de arte. Em uma peça gráfica dadaísta lê-se o seguinte texto:

Hoje, às 15 horas, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre [...] o dadá inaugura uma série de excursões em Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as dependências da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido dos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, desta vez, não à arte, mas à vida.¹¹

¹¹ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. Gustavo Gil, 2013. p.76



Fig. 3 Panfleto de divulgação Dada, 1921

Os artistas Jean Crotti, Georges D'Esparbês, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, André Breton, Benjamin Péret, Théodore Franenkel, Tristan Tzara, Louis Aragon e Philippe Soupault, que para ali se deslocaram, foram os primeiros participantes de uma ação artística em um sítio fora dos espaços institucionalizados de arte da cidade de Paris. Com a ação, procuravam questionar o sentido da arte com uma proposta provocadora que pode ser identificada como anti-arte¹². A ação era uma crítica às normas burguesas e acadêmicas presentes no universo de arte que os inquietos e agitados dadaístas tanto questionavam. Para ali se foram com o único propósito de estar num sítio fora dos normalmente identificados como espaço artístico. Não era um museu, não era uma

¹² As vanguardas artísticas do início do século, e as que surgiram ao longo dos anos 1960, questionavam o limite do que poderia ser considerado arte como ação que, a princípio, não se encaixava em nada que normalmente se entendia como arte. Para muitos, uma forma de identificar o que propunham era chamar esses trabalhos de anti-arte.

galeria de arte, nem um teatro. Era o jardim de uma igreja e deixam este facto claro no panfleto que fizeram para divulgar e convidar a todos que dele quisessem participar. Queriam viver uma experiência coletiva de descobrir a cidade. Ali ficaram por algumas horas, a declamar textos, conversar, andar de um lugar a outro do espaço e talvez o único ato performativo tenha sido a formação que fizeram para fazer a fotografia para a qual todos os que ali estiveram se perfilaram para o seu registo (Fig.4).



Fig. 4 Participantes da ação dadaísta realizada próximo da Igreja Saint-Julien-de-Pauvre em Paris, 1921.

A proposta dadaísta buscava sair dos espaços fechados de salões, teatros e bares, onde empreendiam suas ações e reuniões, para o espaço urbano diretamente. Iniciam um ato de ocupar a cidade ou fazer com que a cidade ocupasse seus corpos e mentes, num processo de descoberta e afirmação do universo urbano como fonte e cenário para um pensamento questionador e desafiador de normas, onde nada de material se construía. A presença é a arte. O artista é a arte. A presença é um ato artístico em um lugar não acostumado com arte. Tem-se uma aproximação entre vida, lugar e artista. Não se propunham a instalar uma escultura em um jardim. O ato em si é a proposta. Dele ficam os relatos e registros. Assim, este ato

já continha o sentido transitório das *performances* e ações artísticas, assim como sinalizava a importância da coleta de registros.

Ao exaltar o estar presente em um lugar cotidiano, os dadaístas dessacralizam o fazer artístico. Com o ato, apossam-se, temporariamente, de um espaço banal e o colocam no centro da arte. A ideia de explorar espaços diversos, inspirada no deslocar despreocupado do *flâneur*, é assim inaugurada pelos dadaístas. Um ato que criava inspiração artística e seria empreendido em diversas experiências pela cidade de Paris, por alguns de seus membros, em um movimento artístico que fundaria, em seguida, o movimento surrealista.

3.2.2 Deslocamentos e os surrealistas

*Não será o receio da loucura que nos irá
forçar a deixar-nos a meia-haste a bandeira
da imaginação.*
André Breton, *Manifesto surrealista*¹³

André Breton e Louis Aragon, que participaram daquela excursão dadaísta, três anos depois empreenderiam um novo movimento, que iria usar a experiência de deslocamento no espaço como fonte para o processo de criação artística. Breton e Aragon, juntamente com Max Morise e Roger Vitrac, primeiramente fizeram uma viagem para o interior da França, a ser guiada pela ideia de deambulação, ou seja, deixarem-se perder-se pelos acontecimentos e forças que encontrassem no deslocar-se pelo caminho percorrido. A viagem iria marcar a passagem de um fazer artístico Dada para uma nova proposta que Breton começava a construir, o surrealismo. Eles partiram de

¹³ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1969. Trad. Pedro Tamen. p.28.

Paris de comboio em direção a Blois, um lugar escolhido, aleatoriamente, em um mapa. De Blois seguiriam caminhando até Romorantin. O percurso total era de cerca de 240 km. Essa viagem ou ação exploratória artística durou alguns dias. Procuraram vivenciar a possibilidade de perderem-se por trilhas reais e em conversas e devaneios mentais, onde buscavam a liberdade da imaginação. Havia um sentido de libertar o inconsciente, facto motivado pelo interesse que tinham pelas ideias da psicanálise. Em 1924, após a viagem, Breton escreveu a introdução de *Poisson soluble* (*Peixe solúvel*), onde experimenta o automatismo da escrita, uma forma expressiva livre que procurava libertar o pensamento real de nossas mentes de qualquer controle ou censura. No *Manifesto Surrealista*, Breton associa o surrealismo à busca por um automatismo psíquico:

Surrealismo, s.m. Automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além e fora de qualquer preocupação estética ou moral.¹⁴

A viagem para o interior, para áreas abertas e de campos naturais e agricultáveis foi a primeira e única experiência dos surrealistas fora de Paris; as deambulações seguintes seriam todas concentradas dentro dos limites da cidade. O deambular era uma forma de se procurar chegar à imaginação livre ou ao delírio, de perder-se em um caminhar por lugares que possibilitariam liberação de pensamentos. Qualquer lugar pode ser um espaço para chegar a novos lugares da mente e do pensamento artístico. Assim, diversos lugares da cidade podem ser uma fonte de descoberta de um inconsciente urbano. Assim, traziam para processos artísticos a experiência da psicanálise de Freud, que

¹⁴ BRETON, André. *op. cit.* p.47.

influenciou muitos artistas do grupo. Ir com outros companheiros é partilhar um lugar real e se permitir entrar em conversas livres entre os participantes em um outro mundo, um mundo de relatos repletos de devaneios. Os surrealistas estavam a questionar a racionalidade do pensamento ocidental que se impunha à sociedade moderna e que gerava grandes tensões e guerras. Assim, em seus livros há a presença de personagens reais, lugares reais e, ao mesmo tempo, misturam-se personagens criados e uma leitura pessoal e livre dos lugares onde ocorrem as histórias.

No livro *O camponês de Paris*, de 1926, Louis Aragon escreve duas histórias sobre dois lugares da cidade de Paris: a “Passagem da Ópera” e o “Parque Buttes-Chaumont”¹⁵. O trecho abaixo apresenta uma pequena descrição de alguns lugares de Paris e o momento em que Aragon, André Breton e Marcel Noll decidem seguir com uma deambulação para o Parque Buttes-Chaumont:

Parecia-nos dispor, todos três, de frágeis recursos na baixa claridade úmida da primavera, sobre os declives de Montmatre, onde diversas tentações piscavam o olho sem adquirir esse poder que teríamos gostado de reconhecer nelas. Todo esse encanto das luzes, que se manifestava nas portas banais do prazer, não nos retinha nas ruas, por onde deslizávamos com uma bruma leve e nossas névoas particulares. Esse bairro que é feito de lantejoulas, onde os vendedores de bugigangas aproveitam-se do desvario de todo um povo sentimental, esse bairro que tem um clarão de olho em contraste com o hakal (lápiz de cor escuro que as orientais aplicam sobre as pálpebras, os cílios e as sobrancelhas), – era cedo demais para as boates, tarde demais para o cinema – deixava-nos fugir para suas malhas de trevas em direção à Place Saint-Georges que em vão contornava a Rua Laferrière com seu hemicírculo de beijos. Na baixada da rua Notre-Dame-de-Lorette, sensivelmente no nível de mulher penteada à moda de 1907, em composição policroma, que ele munuiu de óculos antigos muitos grossos e que familiarmente temos o costume de chamar de A beleza futura, reencontramos no fundo de nosso abatimento o uso incerto da fala. André Breton não queria ir mais longe. Marcell Noll propunha ir para Montparnasse; quanto a mim, beber era tudo o que queria. Essa espécie de crepúsculo da decisão arrastou-se conosco

¹⁵ O título na tradução portuguesa é *O sentimento do mundo*; no Brasil, intitula-se *O sentido da Natureza no Parque Buttes-Chaumont*.

até a encruzilhada de Châteaudun, que é onde os acidentes em Paris mais gostam de se produzir. Tomar um táxi pareceu-nos então mais fácil do que tomar uma resolução. Noll, sempre assombrado por coincidências recentes, deu inteiramente ao acaso o endereço do Lion de Belfort, porque naquele dia mesmo Robert Desnos devia se encontrar lá e porque na mesma hora alguém... Quando André Breton propôs ir ao parque Buttes-Chaumont, que sem dúvida estava fechado.¹⁶

E, no trecho seguinte, tem-se como cada um dos participante se sentia no processo de escolha do lugar para vivenciar a deambulação:

Algumas palavras arrastaram com elas representações que ultrapassam a representação física. O Buttes-Chaumont provocava em nós uma miragem, como o tangível desses fenômenos, uma miragem comum da qual nos sentíamos todos os três como a mesma presa. Toda melancolia se dissipava sob uma esperança imensa e ingênua. Enfim íamos destruir o tédio, diante de nós abria-se uma caça miraculosa, um terreno de experiências, onde era possível que tivéssemos mil surpresas e, quem sabe? Uma grande revelação que transformaria a vida e o destino. É um sinal dos tempos que três jovens fantasiem assim, de imediato, tais possibilidades para um lugar.¹⁷

O livro de Aragon apresenta-se como um relato histórico de aventuras do artista e de seus companheiros surrealistas, mas ao mesmo tempo tudo poderia ser uma grande invenção do autor. Real ou criado, é sem dúvida o seu ponto de vista sobre o que foi uma busca coletiva. Se antes, com Baudelaire, o personagem que investigava as ruas era identificado como o *flâneur*, agora, os surrealistas eram os novos personagens e queriam eles próprios contar suas histórias, ou suas próprias experiências.

As *Passagens* vivenciadas pelos surrealistas nos anos 1920 eram um espaço marcado pela decadência e a marginalidade. Naquela altura eram ocupadas por comércio precários, cafés, bares e prostíbulos, ou seja, já não tinham nada da riqueza do comércio de luxo do primeira metade do século

¹⁶ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.159.

¹⁷ ARAGON, Louis. *op. cit.* p. 158.

XIX. Escreve Aragon:

Ela [a luz moderna do insólito] reina extravagantemente nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de passagens, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante. Clarão glauco, de alguma maneira abissal, que lembra a claridade repentina duma perna que se descobre sob uma saia que se levanta. O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo Império, que contribui para recortar regularmente o plano de Paris, vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais.¹⁸

As transformações que a cidade de Paris vinha sofrendo em sua conformação urbanística ao longo de século XIX, pela implementação de novos traçados impostos com a construção de *boulevards* são assinaladas no romance de Aragon:

‘O boulevard Haussmann já chegou, hoje, à rua Laffite’, dizia outro dia *L’Intransigeant*. Apenas alguns passos do grande roedor e, engolido o bolo de casas que o separa da rua Le Pelletier, ele virá desventrar a moita que atravessa com sua dupla galeria a Passagem da Ópera, para ir dar obliquamente sobre o *boulevard* dos Italianos. É quase no nível do café Luis XVI que ele irá se ligar a essa via por uma singular espécie de beijo, do qual não se podem prever nem os efeitos, nem a ressonância no vasto corpo de Paris. Pode-se perguntar se uma boa parte do rio humano que transporta diariamente da Bastilha à La Madeleine incríveis torrentes de devaneio e de langor, não vai transbordar nessa nova saída e modificar, assim, todo o curso dos pensamentos de um bairro e, talvez, de um mundo. Vamos sem dúvida assistir a uma perturbação dos modos de *flânerie* e da prostituição, através desse caminho que tornará maior a comunicação entre os *boulevards* e o bairro Saint-Lazare, pode-se pensar que perambularão aí novos tipos desconhecidos que participarão das duas zonas de atração entre as quais hesitarão suas vidas, tipos que serão os intermediários principais dos mistérios de amanhã.¹⁹

Essas mudanças que estavam acontecendo sinalizam a tensão entre dois espaços em oposição: as antigas ruas estreitas e as antes modernas passagens comerciais e, por outro lado, as largas avenidas desenhadas a

¹⁸ ARAGON, Louis. *op. cit.* pp.45-46.

¹⁹ ARAGON, Louis *op. cit.* p. 45.

cortar a cidade, que vão se impondo sobre os espaços e criando uma nova modernidade. As passagens, para os surrealistas, pareciam ser um espaço de nostalgia e resistência a essas mudanças impostas por Haussmann. Entrar nas passagens era como entrar em um túnel do tempo que preserva uma Paris mais misteriosa e de resistência às forças dessa modernidade que estava a arrasar com os espaços da cidade que alimentavam a imaginação e criatividade dos surrealistas. Em 1924, ano em que Breton escreve *A Passagem da Ópera*, o espaço da passagem foi demolido para dar lugar justamente ao Boulevard Georges Haussmann.

André Breton, no livro *Nadja*, de 1928, escreve sobre seus encontros com uma personagem de nome Nadja pelas ruas de Paris. Nadja é uma mulher misteriosa e frágil, que encantou o autor à medida que foram se conhecendo, em diversos encontros que são narrados enquanto o leitor também vai sendo apresentado à cidade de Paris. Destaco o trecho onde o autor, que parece um *flâneur* a andar pelas ruas de Paris vendo vitrines e caminhando “sem rumo certo”, conta como conheceu Nadja:

No dia 4 de outubro último, ao fim de uma dessas tardes inteiramente desocupadas e sombrias, das que conheço o segredo de como passar, estava eu na rua Lafayette: depois de deter-me por alguns minutos diante da vitrina da livraria do L' Humanité e de ter adquirido o último livro de Trótski, continuei meu caminho sem rumo certo, seguindo em direção à Opéra. Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a ter mais gente ali. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Ora, não seriam aqueles que estariam prontos para fazer a Revolução. Eu tinha acabado de atravessar aquele cruzamento cujo nome esqueço ou ignoro, ali, em frente a uma igreja. De repente, ainda que estivesse a uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma moça, pobremente vestida, que também me vê, ou tinha me visto. Vai de cabeça erguida, ao contrário de todos os passantes. Tão frágil que mal toca o solo ao pisar.²⁰

²⁰

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.63.

À medida que vão se conhecendo vai se revelando o estado de loucura que é acompanhar Nadja. A relação entre eles é marcada pela aproximação e afastamento, entre razão e insanidade, que vão perpassar o perturbador e profundo encontro do autor com Nadja. Assim, a errância pela cidade, nesta obra, caminha junto com a errância pelos complexos espaços da mente humana e seus processos de perda de racionalidade e sanidade.

Para reforçar o sentido do real, o autor apresenta ao longo do livro uma série de fotografias²¹ dos lugares referidos na narrativa. Para Breton o uso das fotografias evita que o texto contenha minúcias descritivas. Mas, além de fotografias de pessoas e lugares, há também fragmentos de desenhos e o programa de um filme. Tem-se uma série de indícios de que o que se está a contar pode ser real. Este sentido de ambivalência entre realidade e ficção perpassa toda a obra. E mostra-se também em uma apropriação criativa das imagens e sinaliza a força que elas passariam a ocupar na sociedade moderna. A presença de fotografia no romance chamaria a atenção de Benjamin, que escreveu em sua obra *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*:

Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim. Ela transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda a sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais sob as imagens, com números de página, como nos velhos romances destinados às camareiras. E, em todos os lugares de Paris que aparecem aqui, o que se passa entre essas pessoas se move como uma porta giratória.²²

²¹ A maior parte das fotografias são de autoria de Jacques-André Boiffard.

²² Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia [1926], in BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas 1 - Magia e técnica., arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.27.

Benjamin destaca a vitalidade entre imagens e lugares retratados como se espaços e pessoas se alimentassem continuamente daí. Sugere a imagem de uma porta giratória, como forma de ilustrar o movimento constante dos que entram em uma construção arquitetônica e retornam ao espaço da rua. Entrar e sair. Sair e entrar. É o fluxo da vida urbana.

O surrealismo teve parcerias e desdobramentos em todas as áreas de criação artística, tais como a pintura, o cinema e a fotografia. Como o sentido de deslocamento na ação de deambular aparece como um método empregado nos trabalhos literários desses dois artistas, procurei concentrar as referências aos mesmos.

3.2.3 A deriva situacionista

Na década de 1950 alguns grupos de artistas de Europa passaram a explorar os espaços urbanos com ações artísticas e provocadoras. Eram propostas, onde a investigação se dava a partir de caminhadas pelas cidades. Parte da ideia consistia em descobrir os espaços da cidade em uma experiência aberta à percepção dos vários sentidos, o que iria gerar o conceito de psicogeografia, que Guy Debord assim apresenta:

O termo psicogeografia, sugerido por um iletrado Kabyle para designar o conjunto de fenómenos que alguns de nós investigávamos no verão de 1953, não parece demasiado impróprio. Não contradiz a perspectiva materialista dos acontecimentos da vida e do pensamento provocados pela natureza objetiva. A geografia, por exemplo, trata da ação determinante das forças naturais gerais, como a composição dos solos ou as condições climáticas, sobre as estruturas económicas de uma sociedade e, por consequência, da concepção que esta possa criar do mundo. A psicogeografia se propunha o estudo das leis precisas e dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que conserva uma incerteza bastante agradável, pode então ser aplicado às descobertas feitas por esse tipo de investigação, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos, e inclusive, de

maneira geral, a toda situação ou conduta que pareça revelar o mesmo espírito de descobrimento.²³

O grupo Letrista, que Debord integrava, atuava em Paris e seguia as dinâmicas de aproximar a arte da vida, como faziam os dadaístas e surrealistas, mas suas propostas se mostravam mais questionadoras e marcadas por um sentido político maior do que a mera preocupação de pura criação estética. Suas intervenções nos espaços urbanos, que chamariam *situações*, seriam ações que marcavam as dinâmicas dos processos de criação e ação política. Como escreve Javier Maderuelo:

A cidade aparece aos olhos dos 'letristas' como um texto que pode ser lido, mas em vez de propor uma interpretação subjetiva e apaixonada, cheia de acontecimentos e inconsciente, como as que poderia apresentar um André Breton, eles a vão definindo como um instrumento político de intervenção sobre a vida quotidiana, alienante e monótona, tentando transformar a realidade em algo maravilhoso. Isso os leva à ideia de 'construir situações' na vida cotidiana, para as quais foi necessário abandonar o sonho surrealista e passar à ação.²⁴

Em julho de 1957 criava-se a Internacional Situacionista em Cosio d'Arroscia, Itália. Ela era formada com a união de três grupos que já atuavam em diferentes cidades: a Internacional Letristas em Paris, Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista de Alba (Itália) e o Comitê de Psicogeografia de Londres. Seus participantes já partilhavam o interesse

²³ DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. *Les Lèvres Nues*, n.6, set 1955. Trad. disponível em <[www: imagomundi.com.br/cultura/geografia_urbana.pdf](http://www.imagomundi.com.br/cultura/geografia_urbana.pdf)> [Consult. 1 Jan. 2015].

²⁴ Trad. minha do original: "La ciudad aparece ante los ojos de los "letristas" como un texto que se puede leer, pero, en vez de proponer una interpretación subjetiva y pasional, azarosa e inconsciente, como las que podría plantear un André Breton, ellos la van definiendo como instrumento político de intervención sobre la vida cotidiana, alienante y aburrida, intentando transformar la realidad en algo maravilloso. Esto les lleva a la idea de 'construir situaciones' en la cotidianidad, para lo cual era necesario abandonar el sueño surrealista y pasar a la acción." MARDERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporánea 1960-1989*. 2ª ed. Madrid: Akal, 2008. p.177.

em investigar e discutir o espaço urbano de forma artística e provocadora em Europa. Guy Debord era um de seus mais ativos participantes e contribuiu com diversos textos formulando as teorias situacionistas. A Internacional Situacionista marca a organização de um outro movimento que fazia o deslocamento por espaços urbanos parte de um ato artístico investigativo, mas que com o tempo vai adquirindo um grande sentido de ação política sobre questões sociais e urbanas não só de Paris, mas de diversas cidades europeias, onde se formam diversos grupos criando uma grande rede. Os situacionistas proclamavam suas ações como uma experiência de questionamento do urbanismo modernista, responsável por diversos projetos que desumanizaram as cidades. Os situacionistas realizavam atos carregados de contestação política e revolucionária.

Apesar de se aproximarem dos dadaístas e surrealistas pela prática de investigar o espaço urbano e pela valorização de ações de anti-arte, eles deixaram claro que sua proposta se diferencia por ser um projeto de mudança revolucionária na sociedade. As palavras de Debord no livro *Sociedade de espetáculo* deixam claro suas críticas aos dois movimentos:

O dadaísmo e o surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da arte moderna. São, ainda que só de um modo relativamente consciente, contemporâneas do último grande assalto ao movimento revolucionário proletário; e o fracasso deste movimento, que as deixava encerradas no próprio campo artístico de que elas tinham proclamado a caducidade, é a razão fundamental da sua imobilização. O dadaísmo e o surrealismo estão ao mesmo tempo historicamente ligados e em oposição. Nesta oposição, que constitui também para cada um a parte mais consequente e radical da sua contribuição, aparece a insuficiência interna da sua crítica, desenvolvida unilateralmente tanto por uma como por outra. O dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir. A posição crítica elaborada posteriormente pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte.”²⁵

²⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2012. §191 p.122.

A crítica de Debord volta-se para o facto de que não bastava a proposta de anti-arte. Para ele a arte ao aproximar-se da vida com as experiências de deslocamento ou da deriva deve propor também um projeto de mudança revolucionário da sociedade. A crítica à racionalidade da sociedade urbana que despertou o interesse dos surrealistas pelo subconsciente foi pelos situacionistas direcionada à racionalidade presente da organização da vida quotidiana, em especial, a organização do espaço arquitetónico e urbanísticos. Assim o projeto dos situacionistas procurava superar a arte num projeto de mudança também de uma sociedade profundamente dominadas pelas regras do sistema capitalista e do sistema burocrático autoritário dos regimes comunistas que existiam nas décadas de 50 e 60. Suas ideais de revolução iriam influenciar o Maio de 68, em Paris, França.

A proposta de deslocamento de Debord sobre os espaços iria ganhar um conceito e teorização próprios que chamava de situações, e de onde surgiria a denominação do movimento. Debord explica no texto *Introdução a uma crítica da geografia urbana* quais são as condições para se fazer uma situação:

A ideia de que a realização de uma situação eleita depende unicamente do conhecimento rigoroso e da aplicação deliberada de um certo número de técnicas concretas inspirou o jogo psicogeográfico da semana publicado, não sem certo humor, no número 1 de *Potlatch*: 'Em função do que você busca, escolha um país, uma cidade mais ou menos populosa, uma rua mais ou menos animada. Construa uma casa. Tire o maior partido de sua decoração e seus arredores. Eleja a estação e a hora. Reúna as pessoas mais adequadas, os discos e as bebidas mais convenientes. A iluminação e a conversação deverão ser as oportunidades para a ocasião, como o tempo atmosférico ou suas recordações. Se não houve nenhum erro em seus cálculos, o resultado deve satisfazê-lo'.²⁶

Chama a atenção no texto a ideia de o processo de uma situação ser como um momento de criar formas de convívio, de estar junto com outras

²⁶ DEBORD, Guy. *Introdução a uma crítica...* op. cit. [Consult. 1 Jan. 2015] .

peessoas para assim pensar e procurar criar situações de descoberta e questionamento da vida em sociedade. Essas propostas mostram como as ações de arte relacional patenteadas por Nicolas Bourriaud, que se colocavam como um evento novo que marcaria os anos 1990 em diversas propostas expositivas, eram muito próximas de uma prática situacionista, agora incorporada aos grandes museus e às mostras internacionais de arte. Os sistemas de arte mostram-se dinâmicos e maleáveis a novos modismos e a encontros desprovidos de maiores intenções políticas; um caminho que vai no sentido contrário ao da arte crítica e revolucionária proclamada por situacionistas como Debord.

A prática do deslocamento pelas cidades, tal como empreendida pelos situacionistas, era chamada de deriva. Por ela buscavam criar um mapeamento dos espaços por meio de uma investigação psicogeográfica, que poderia gerar uma série de mapas de impressões emocionais e sensíveis desses espaços. A Fig. 5 é exemplo de um mapa de uma deriva na cidade de Paris, feita por Debord.

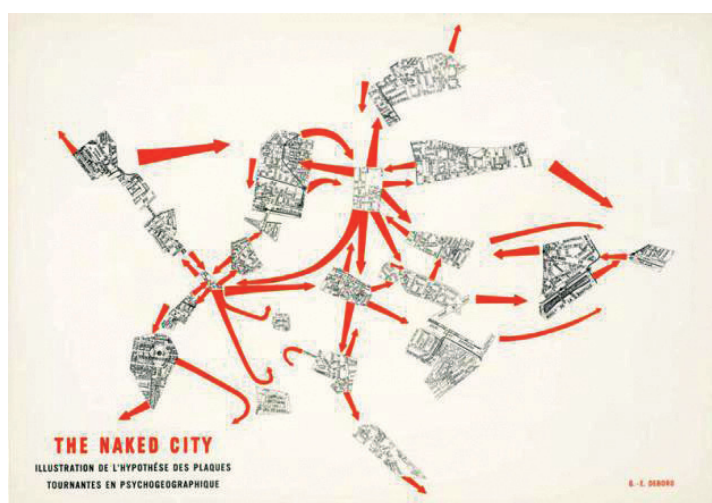


Fig. 5 *The Naked City: illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographie.* (Guy Debord, 1957)

A deriva é uma técnica que orienta o deslocamento dos participantes individualmente ou em grupo ao longo de caminhadas em um espaço urbano. O percurso é ditado pelo próprio momento, onde o andarilho se vai deixando influenciar pelos caminhos que lhe atraem a seguir. A deriva sempre se realiza durante o dia. Pode ser feita em algumas horas ou durante um ou mais dias. Tem como objetivo conhecer os lugares e juntar elementos para se criar o mapa da experiência vivenciada entre o participante e a cidade. Essas ideias eram explicadas e difundidas nas diversas publicações que o grupo produzia. O trecho abaixo deixa claro que a deriva não era um simples passeio ou viagem:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem ininterrupta através de diversos ambientes. O conceito de deriva está ligado indissolivelmente ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio.²⁷

Outra prática usada pelos situacionistas e que foi bastante difundida durante os movimentos de Maio de 68 na França foi o desvio ou *détournement*. O desvio é uma prática de colagem que usa elementos gráficos e visuais já existentes na sociedade, mas que são desviados para outra mensagem. Os desvios normalmente têm um sentido crítico, lúdico ou provocador. A prática de colagem era muito usada pelos dadaístas e surrealistas, mas para os situacionistas ela ganha uma grande sistemática e iria se estender ao cinema, com as montagens que Debord fazia ao se apropriar de imagens diversas para construir suas narrativas cinematográficas. O desvio era uma prática que se tornaria uma linguagem artística, que se desdobraria em diferentes

²⁷ DEBORD, Guy. Théorie de la dérive. *Internationale Situationniste*, n.2, Déc.1958. p.19-23. Trad. Coletivo Gunh Anopetil. Disponível em <http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109>>. [Consult. 1 Jul. 2015]. p.19.

linguagens, como os grafites de rua. As imagens críticas e provocadoras de Banksy e de muitos outros têm referência nessa prática do desvio situacionista. O meu trabalho *Defrontar devolutas* usa práticas do desvio, no sentido de inserir a imagem de meu corpo sobre paredes de imóveis devolutos em Lisboa. O ato de defrontar apresenta-se como uma imagem fixada sobre paredes que não deveriam existir caso os espaços fossem habitados.

3.2.4 Outros deslocamentos no espaço urbano

No Brasil uma das primeiras ações de deslocamento dentro de propostas artísticas foi a do inquieto artista Flávio de Carvalho. Em 1931, realizou uma ação no espaço público que denominou *Experiência nº 2*. A proposta consistia em seguir, em sentido contrário, uma procissão de Corpus Christi que percorria as ruas da cidade de São Paulo. Durante o percurso, permaneceu com seu boné de veludo verde sobre a cabeça, gerando uma série de protestos dos participantes. Este andar ao sentido contrário da procissão foi identificado como uma provocação. O artista foi hostilizado pelos participantes e teve de se esconder em um café, de onde só pôde sair com a proteção da polícia.

A *Experiência nº 2* tinha para o artista, que também era engenheiro, um carácter científico de testar o comportamento da multidão diante de um elemento que rompia com as normas sociais no espaço público. As manifestações cívicas, culturais e religiosas – desfiles, procissões e outras – têm a rua como um espaço público para lembrar ou celebrar pactos ritualísticos de crenças, por pessoas que exteriorizam e proclamam seus interesses e sentimentos de confiança e devoção, em eventos que compartilham tradicionalmente em determinados períodos do ano. Carvalho iria em seguida ao evento publicar

um livro com o mesmo nome da ação, *Experiência nº 2*, onde narrava a experiência e fazia uma série de reflexões sobre a psicologia da multidão. A ação de Flávio de Carvalho tinha algo da influência provocadora dadaísta e surrealista, pois parte da sua formação aconteceu na Europa nos anos 1920, onde teve contato com esses movimentos.

Vários anos depois, em 1956, Carvalho levaria à rua uma nova ação, a *Experiência nº 3* (Fig.6). Nesta, vestia um traje desenhado por ele que oferecem as melhores soluções de conforto que uma roupa deve ter para um homem que viva em um país tropical. O artista criou um saiote que permitia a ventilação, acompanhava-o meias que pareciam redes de pesca, um chapéu transparente e sandálias de couro. A apresentação tornou-se uma passeata, com diversas pessoas seguindo Carvalho pelas ruas de São Paulo, mas agora com um sentido de diversão. A *Experiência nº 3* transformou-se em uma pequena multidão que, desta vez, parecia se divertir com o artista em seu traje a caminhar pelas ruas da cidade.



Fig. 6 *Experiência nº 3* (Flávio de Carvalho, 1956)

As ações de Carvalho foram atos individuais de um artista inquieto e provocador, que já sentia que a arte poderia ter a abertura para ações como as que empreendeu, onde a rua poderia ser usada como um espaço de questionamento de costumes ou para simplesmente alterar seu cotidiano. O arquiteto francês Le Corbusier, quando esteve no Brasil, depois de conhecer Flávio de Carvalho e suas ideias, passou a chamá-lo de o “Revolucionário Romântico”.

Artur Barrio, artista luso-brasileiro, em 1970 criou uma série de ações artísticas em espaços públicos urbanos ou periféricos das cidades brasileiras do Rio de Janeiro e Belo Horizonte, que denominou “situações”. A referência às práticas situacionistas de investigar e criar ações no espaço urbanos se mostra claramente no nome, mas também na componente política e crítica que envolvia os projetos, onde trabalhava com objetos do cotidiano e materiais orgânicos que eram deixados em diversos espaços durante percursos que realizava pelas cidades. As ações eram registradas em fotografia e filme super 8 e também em relatos escritos pelo artista. Em sua história de vida, Barrio teve de lidar com questões políticas de regimes autoritários que, num primeiro momento, levou sua família a deixar Portugal, fugindo do Estado Novo em 1952 quando estava com 7 anos. Depois de passar três anos em Angola, a família transferiu-se para o Brasil. A questão política se apresentou novamente com o golpe militar de 1964, que implantaria uma ditadura no Brasil, impondo um regime de censura e perseguição política que provocou a morte de vários militantes políticos, jornalistas e trabalhadores que incomodavam o regime. Foi nesse ambiente tenso e politicamente repressivo que as ações de Artur Barrio ocorreram. Elas ficaram marcadas por uma forte componente política, mesmo sem conter referências diretas a factos ou

personagens do regime. Em 1970, Barrio realiza três “situações” no Rio de Janeiro e uma em Belo Horizonte. Escolhi apresentar aqui uma das realizadas no Rio e a de Belo Horizonte.

Na primeira quinzena de abril de 1970 o artista sai pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Assim ele apresenta seu projeto:

DEFLAGRAMENTO DE SITUAÇÕES SOBRE RUAS. (OUTRAS SUPERFÍCIES INCLUÍDAS)

PROJETO: LANÇAMENTO DE 500 SACOS DE PLÁSTICOS CONTENDO: Sangue, Pedacos de unhas, Saliva (escarro), Cabelos, Urina (mijo), Merda, Meleca, Ossos, Papel higiênico, utilizado ou não. Modess, Pedacos de algodão usados, Papel úmido, Serragem, Restos de comida, Tinta, Pedacos de filme (negativos), etc.

OBJETIVO: FRAGMENTAÇÃO DO COTIDIANO EM FUNÇÃO DO TRANSEUNTE. NA REALIZAÇÃO DO PROJETO FOI USADO um carro utilitário, tendo como motorista Luiz Alphonsus e no registro fotográfico César Carneiro. Eu, Barrio, ocupei-me do lançamento dos sacos nos logradouros escolhidos; o início da ação deu-se às 10 hs. da manhã, sendo que a tática usada foi a seguinte: [...] avanço a pé por uma rua em meio aos transeuntes carregando um saco (como usados para farinha, 60kg) repleto de objetos deflagradores e, quando chego ao local determinado, despejo-o em plena via pública, continuando a caminhar; logo após, César Carneiro registra a reação dos passantes, etc., em 6 ou 7 disparos, caminhando logo em seguida para o carro (UTILITÁRIO) que numa rua transversal nos espera, com o motor ligado.²⁸

O artista usa um objeto comum, sacos de plástico, que podem ser encontrados pelas ruas das cidades brasileiras. Normalmente, sacos plásticos são depositados pelos moradores nas calçadas em frente a suas casas para que os funcionários da limpeza pública passem com caminhões e os recolham. Artur Barrio parece fazer a ação inversa (Fig.7). Sai a lançar o conteúdo dos sacos – restos orgânicos como cabelos, ossos e outros. O processo se

²⁸ FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Regist(r)os: Artur Barrio*. Coord. Cláudia Gonçalves e Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2000. p.86.

alimentava das energias dos espaços e das pessoas que interagiam com a ação. O artista relata, no texto que depois seria a memória da ação artística:

5) Numa das intervenções, numa rua da Tijuca, um transeunte interessou-se vivamente pelos sacos (objetos deflagradores) e pediu-me um, perguntando o que representavam, já que em princípio pensou que eram despachos; respondi-lhe que não, que o que ele tinha nas mãos era arte, ao que prontamente respondeu que tinha gostado e que portanto iria levá-lo para casa.

6) Na Praça General Osório, uma mulher ofereceu-me um sanduíche.

7) É necessário notar que em diversos locais, em razão das ruas não serem movimentadas, não houve necessidade de usar tática alguma, ou melhor, a tática era a descontração; o que não aconteceu, por ex., na av. Copacabana, av. Rio Branco, praça Saenz Peña, outras ruas do centro da cidade, lagos do Museu de Arte Moderna etc.²⁹



Fig.7 Situação, Rio de Janeiro (Artur Barrio, 1970)

²⁹ FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *op. cit.* p. 86.

Entre 17 e 21 de abril de 1970, Barrio participa de um mostra coletiva chamada “Do corpo à terra” em Belo Horizonte. Ali iria realizar uma situação com as *14 trouxas ensanguentadas*, que ele identificava como T.E. (Fig.8). Cada trouxa era composta de sangue, carne em decomposição, ossos, barro, pano, cordas e espuma de borracha. As trouxas foram deixadas dentro do Rio Arrudas que corta a cidade; na época o rio não era canalizado, e a imagem desses grandes volumes ensanguentados, com a forma que apresentavam, sugeria que contivessem partes de um corpo humano; iria chamar a atenção das pessoas e também dos polícias. Nessa época, devido a questões políticas e sociais, corpos assassinados eram encontrados em terrenos da cidade, que poderiam ser de criminosos comuns ou de ativistas políticos. Os órgãos de repressão oficiais e não oficiais tentavam associar a atividade política contra o regime como uma ação de criminosos.



Fig.8 14 Trouxas ensanguentadas, Belo Horizonte (Artur Barrio, 1970)

Em 1969, o artista Vito Acconci empreende uma ação performativa no espaço urbano da cidade de Nova Iorque ao longo de um mês. O trabalho se chamava *Following piece* (*Trabalho de perseguir*) (Fig.9). O artista estabeleceu regras que seguiu ao longo de todo o processo. Todos os dias do mês de outubro, escolhia aleatoriamente algum passante na rua para seguir. A ação era interrompida quando a pessoa entrava em um espaço privado e ali permanecia por um tempo extenso, ou se embarcasse em um veículo. O trabalho de Acconci foi relatado em uma série de fichas onde narra a ação a cada dia e a documenta com fotografias. O *performer* tem a cidade como um espaço para viver uma experiência com o acaso e praticar um método desconhecido. As pessoas nas fichas eram identificadas pela cor do casaco que usavam. Indicavam-se os locais onde se iniciavam e terminavam as perseguições.

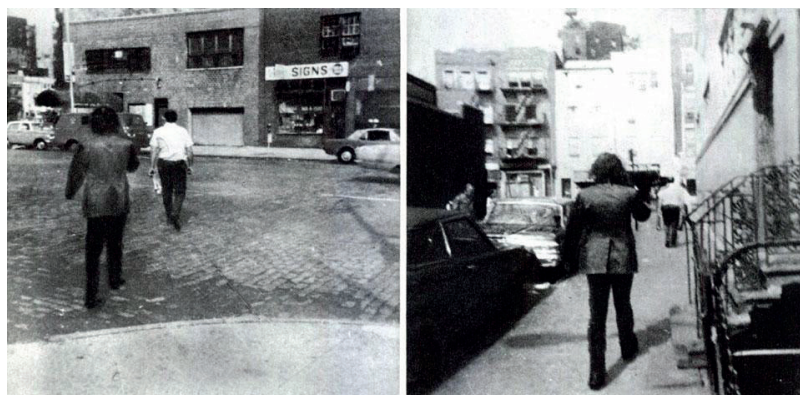


Fig. 9 *Following piece* (Trabalho de perserguir)
(Vito Acconci, 1969)

Sophie Calle também usa a ideia de perseguir alguém num espaço público em seus trabalhos. Em 1980, cria o trabalho *Suite vénitienne* (Fig.10). Ela escolhe uma pessoa em Paris e começa a segui-la. A perseguição continuaria em outra cidade, pois Calle, se informa que o personagem que

seguia viajaria para Veneza e ficaria em um determinado hotel. Ela o seguiria a esta outra cidade e continuaria a ação registrando seus passos pela cidade e procurando contactar as pessoas com as quais ele se encontrava; a partir dessas referências elabora um relato sobre ele, com fotos e textos³⁰. Já no ano seguinte ela cria uma nova proposta de deslocar e seguir. Calle pede a sua mãe que contrate um detetive particular para seguir a própria artista. Ao mesmo tempo, Calle pediria a um amigo que procurasse acompanhar as ações deste detetive em seu trabalho de segui-la. *La Filature* é o nome deste trabalho, composto por momentos de deslocar e perseguir, ilustrados com as fotografias do detetive e do amigo e os relatos de cada um dos três participantes desse jogo que a artista estabelece.



Fig. 10 *Suite vénitienne* (Sophie Calle, 1980)

30 CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988. ISBN: 0-941920-09-7.

3.2.5 Deslocar em espaço da natureza

Ainda quando era estudante de arte em Londres, em 1967, Richard Long embarcou em um comboio na Estação de Waterloo e, depois de meia hora de viagem, desceu em uma área descampada da periferia de Londres. Ao repetir a ação de caminhar em uma linha reta sobre um campo de relva, criou um desenho ou uma escultura sobre o espaço da natureza. Uma marca em baixo relevo que ficou conhecida como *A line made by walking* (*Uma linha feita caminhando*) (Fig.11). Este seria um dos muitos trabalhos de *land art* deste artista. Long explica um pouco este trabalho:

A natureza sempre foi gravada por artistas, desde as pinturas rupestres pré-históricas até a fotografia de paisagem do século XX. Eu também queria fazer da natureza o tema do meu trabalho, mas de novas maneiras. Comecei a trabalhar ao ar livre usando materiais naturais como grama e água, e isso evoluiu para a idéia de fazer uma escultura andando [...] Meu primeiro trabalho feito andando, em 1967, era uma linha reta em um campo de grama, que também era o meu próprio caminho, indo a lugar nenhum. Nos trabalhos subsequentes, meus primeiros mapas, registei passeios muito simples, mas precisos, em Exmoor e Dartmoor; minha intenção era fazer uma nova arte que também fosse uma nova maneira de caminhar: o andar como arte.³¹

Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, destaca que a experiência de deslocar que despertaria uma geração de artistas norte-americanos nos anos 1960 tem como marco o relato, apresentado na revista *ArtForum*³², de uma viagem de carro feita

³¹ Tradução minha do original: "Nature has always been recorded by artists, from prehistoric cave paintings to twentieth-century landscape photography. I too wanted to make nature the subject of my work, but in new ways. I started working outside using natural materials like grass and water, and this evolved into the idea of making a sculpture by walking ... My first work made by walking, in 1967, was a straight line in a grass field, which was also my own path, going 'nowhere'. In the subsequent early map works, recording very simple but precise walks on Exmoor and Dartmoor, my intention was to make a new art which was also a new way of walking: walking as art." TUFNELL, Ben (ed.), *Richard Long: selected statements & interviews*. London 2007, p.39. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142/text-summary>> [Consult. 1 Mar. 2015].

³² O texto de Toni Smith descreve a experiência de dirigir em uma estrada inacabada em Nova Jersey, nos anos 1950. Na noite muito escura, não havia marcas na estrada, indicação de acostamento, luz alguma: apenas a faixa de asfalto negro movendo-se em uma paisagem limitada ao fundo por morros e pontuada pela iluminação ocasional de uma ou outra construção. Para

pelo norte-americano Tony Smith, já mencionada na página 88 deste trabalho. Careri assim destaca a importância dessa experiência:

Com efeito, não se tratava do fim da arte, mas de uma inesperada tomada de consciência que dali a pouco levaria a arte para fora das galerias e dos museus, a fim de reconquistar a experiência do espaço vivido e as grandes dimensões da paisagem. Se a experiência de Tony Smith ainda parece ser realmente similar ao *ready-made* dadaísta, a partir desse momento a prática do caminhar começará a transformar-se em verdadeira e própria forma de arte autônoma. Aquilo que parecia ter sido um fulgor estético, uma iluminação imediata ou um êxtase quase inefável foi realmente utilizado de inúmeros modos por um grande número de artistas – escultores em sua maioria – que se formaram, no final dos anos 1960, na passagem do minimalismo àquela série de experiências profundamente diversas entre si que foram definidas genericamente como *land art*.³³



Fig. 11 *A line made by walking* (Uma linha feita caminhando)
(Richard Long, 1967)

Smith, “a estrada e parte da paisagem eram artificiais, mas não podiam ser chamadas de obra de arte”. Mas tinham despertado nele algo “que a arte nunca tinha conseguido, liberando-o de muitas de suas visões de arte”. A maioria das pinturas lhe pareceram “muito pictóricas” após a experiência: “é o fim da arte: não há como emoldurar isso, você tem de viver a experiência”. WAGSTAFF JR., Samuel. *Talking with Tony Smith*. Artforum, Dec.1966, p.14-19.

³³ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. Gustavo Gil, 2013. p.112.

Assim, a partir dos anos 1970 diversos artistas incorporam de diferentes maneiras a ação de caminhar ou de percorrer espaços como uma estratégia que integra seus processos de criação de arte. O deslocar pode ser um momento de performance que se realiza no espaço exterior urbano ou natural. No caminhar descobrem-se espaços e ali inserem-se objetos, realizam-se ações ou simplesmente faz-se uma caminhada. A captura de registos fotográficos ou em vídeo torna-se uma componente importante da memória do trabalho, que posteriormente é apresentada em espaços expositivos.

Hamish Fulton tem no caminhar o elemento básico do seu trabalho como artista. Considera-se um artista da caminhada e a partir de diversos roteiros que elabora constrói relatos visuais ou gráficos, como mapas, que lembram a psicogeografia das derivas situacionistas. Como o próprio artista diz: “A minha forma de arte é a viagem feita a pé na paisagem [...] A única coisa que temos de deixar nela é o rastro dos passos”³⁴. As ações de Fulton, que pouco interferem nos espaços onde anda, são como uma chamada para se ver e valorizar as diversas paisagens naturais que ainda restam num planeta cada vez mais ocupado e territorializado, onde as ações humanas têm empreendido actividades que reduzem cada vez mais a possibilidade de uma experiência real na natureza. As ações de caminhar de Fulton tem um silencioso alerta ecológico diante da redução dos espaço naturais.

Alberto Carneiro, escultor português, criou uma série de trabalhos a partir de elementos retirados da natureza como troncos, raízes e pedras. Mais que tentar dominar ou recriar formas ou texturas, sua arte trabalhava

³⁴ CARERI, Francesco. *op.cit.* p.110.

com a valorização das formas orgânicas e naturais das peças que recolhia. Segundo Bernardo Pinto de Almeida, ao tirar diretamente da natureza os materiais que participam de sua obra escultórica, o artista cria uma segunda natureza, que é a obra de arte. Segundo Almeida, a obra de arte de Alberto Carneiro...

...comunica na medida justamente em que uma árvore em si mesma não é uma obra de arte, mas pode ser tomada como uma obra de arte pela intervenção (seja esta puramente nominalista) do gesto do artista. O artista [a arte] é assim um mediador entre a natureza primeira, a natureza-natural, e a natureza segunda, artificial, que é a verdadeira natureza do homem.³⁵

Assim, ao deslocar-se para os espaços da natureza e ali descobrir as peças que poderiam compor sua arte, o artista estabelece um processo artístico que não se efetivaria somente nos espaços de exposição. A natureza torna-se um lugar de encontro ritualizado entre o artista e formas escultóricas. Nesse encontro, o artista regista ações performativas em fotografia preto e branco que comporiam parte de alguns trabalhos. Seu corpo nu, como na sequência de *Trajecto de um corpo*, de 1977 (Fig.12), *O Ribeiro*, *A Floresta* e ainda *O mar para além do labirinto*, feitos em 1978, integra-se aos ambientes da natureza. Nas imagens vemos seu corpo a procurar ser parte dos elementos que o artista busca na natureza. Há um sentido de se transformar a si próprio, por alguns momentos, em parte integrante das formas da natureza. Almeida assim descreve a relação entre as ações de Carneiro na natureza e a fotografia:

Esta necessidade de afirmar a alteridade da obra face à natureza é depois reflectida, [...] através do recurso à fotografia, que é em Carneiro, como o foi de resto em outros artistas, um modo de sublinhar a mediação que é própria da operação estética. A um primeiro movimento que corresponde à definição de um território,

³⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto. Memórias e metamorfoses. IN: FUNDAÇÃO DE SERRALVES & FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Alberto Carneiro: exposição antológica*. Porto: Fundação Serralves, 1991. pp. 21-22.

sucedem-se as passagens que transformam esse território numa intervenção estética, e em que compete à fotografia dar sinal dessa sucessiva transformação que o objeto-natural sofre antes que se possa considerar em termos de objeto de arte ou seja, de segunda natureza.”³⁶

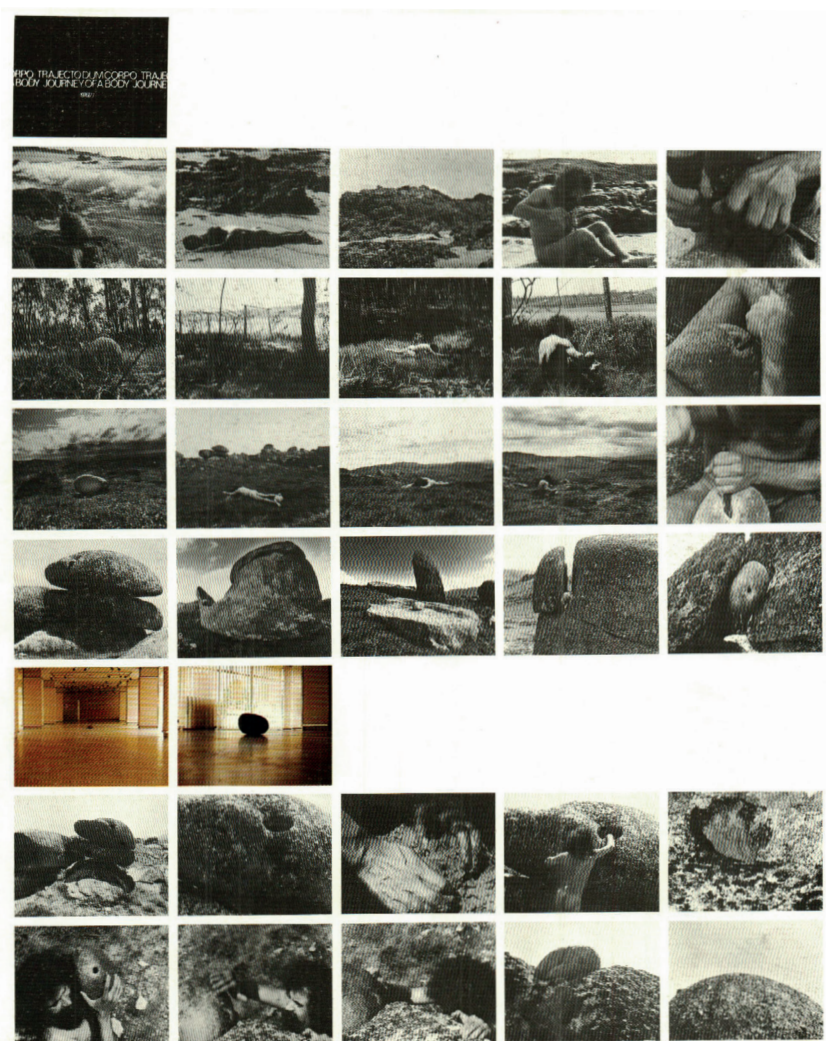


Fig. 12 Trajecto de um corpo (Alberto Carneiro, 1977)

³⁶

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *op. cit.* p. 21.

Em *O Ribeiro* e *Trajecto de um corpo*, o artista e uma pedra constroem uma sequência de procedimentos e ações de deslocamento na natureza. Em *O ribeiro*, as sequências de imagens mostram o artista a carregar a pedra da foz de um rio à sua nascente. Seguindo assim rio acima, empreende um contrafluxo de uma ação que na natureza ocorre de áreas mais elevadas de uma nascente ao vale, levando as águas a outros rios ou ao mar. Em o *Trajecto de um corpo*, as imagens mostram um sentido de embate entre corpo e pedra. Mostram uma variedade de ações e procedimentos, que remetem a algo ritualístico, algo tribal. Como se o artista realizasse não a transformação física da pedra com a força da sua mão, mas ele mesmo com seu corpo ritualizasse a presença da natureza. As fotografias registam uma série de imagens de suas ações. A pedra de *Trajecto de um corpo* seria levada à galeria e comporia a única peça em exibição nesse espaço. Silenciosa e simples presença. Terminada a exposição, seria devolvida à natureza.

3.2.6 Deslocar cruzando fronteiras

As fronteiras despertam a curiosidade e o imaginário artístico. O desenho de um linha sobre uma folha de papel que demarca territórios desperta nos artistas desejos de criar seus próprios objetos simbólicos que representam essa abstrata divisão entre espaços. Um desejo de lidar com esses elementos entre representação e realidade leva muitos a aproximar a sua arte de conceitos da geografia. Como o artista brasileiro Cildo Meireles que, no final dos anos 1960, desenvolveu uma série de trabalhos que lidam com o espaço exterior construindo experiências, ou melhor, expedições artísticas de investigação e ação no campo da geografia física. O uso de palavras desse ramo da ciência é incorporado aos títulos dos trabalhos.

Alguns trabalhos da série *Arte física* incluem-se nas *Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo, de 1969* (Fig.13). Neste, tem-se a criação de um objeto especialmente desenhado para conter de forma igual duas porções de terra que foram colocadas em compartimentos distintos. A terra foi recolhida em novembro de 1969 nas cidades Parati e Cunha, duas municipalidades contíguas, mas que pertencem a dois estados, respectivamente São Paulo e Rio de Janeiro. O trabalho formou parte da série *Mutações geográficas*, realizada no final dos anos 1960. Em cada trabalho da série, o artista propõe diferentes deslocamentos no espaço da natureza. Outro trabalho realizado no litoral do Rio de Janeiro, onde estendeu e depois recolheu um fio de algodão ao longo de 30 quilômetros, um mapa geográfico da região com uma linha vermelha assinala o percurso e, junto com a linha usada, compõem o trabalho. Assim, conceito, projeto, mapas e materiais usados no deslocamento e, em alguns casos, fotografias de registo são as obras dessa série.



Fig 13 *Arte física: mutações geográficas* (Cildo Meireles, 1969)

A maioria das propostas foram apenas formuladas em projetos apresentados em folhas de papel milimetrado com uma imagem do espaço geográfico em questão, trazendo junto a descrição resumida da proposta. Em um dos trabalhos propõe estender uma linha real sobre a linha imaginária

que foi demarcada no Tratado de Tordesilhas entre Espanha e Portugal, que dividia a América do Sul entre os dois antigos impérios.

Em 1993, o suíço Phillip Müller participou, junto com outros dois artistas, do pavilhão austríaco da Bienal de Veneza. A Áustria tem um espaço próprio na Bienal desde 1934. Para sua proposta, Müller investigou a história do edifício. Ele abriu uma parede ao espaço externo, o que permitiu o acesso a uma área verde do jardim. Assim, a parede derrubada do pavilhão austríaco abriu uma nova passagem entre o território pertencente à Áustria e o da Bienal. Ao atravessá-la, cruzava-se uma fronteira.

A ideia de ligar um espaço a outro se desdobra na ação que o próprio artista empreendeu de cruzar as fronteiras entre Áustria e seus oito países vizinhos – Itália, Suíça, Principado do Liechtenstein, Alemanha, República Checa, Eslováquia, Hungria e Eslovênia. Nesse projeto de deslocamento, Müller realiza oito viagens de Viena por comboio a um ponto mais próximo das fronteiras e empreende a travessia (Fig.14) caminhando junto com um assistente que, nos relatos³⁷ das viagens, seria identificado como de nacionalidade polaca. Muitos dos países já formavam parte da União Europeia, por isso apresentavam suas fronteiras menos controladas, mas na passagem entre Áustria e República Checa, guardas de fronteira os interceptaram. Depois de já estarem há duas horas caminhando dentro do país, foram parados por guardas de fronteira da República Checa e, sem que se lhes explicasse o motivo, tiveram seus passaportes carimbados com

³⁷ DRAXLER, Helmut et al. *Andrea Fraser, Christian Philipp Müller and Gerwald Rockenschau: Austrian contribution to the 45th Biennale of Venice, 1993*. Vienna: Austrian Federal Ministry of Education and Art, 1993. pp. 144-175.

uma estampa onde lhes proibiam de entrar novamente por sua fronteira nos próximos três anos.



Fig.14 *Grüne grenze (Green border, Fronteira verde)*
(Christian Phillip Müller, 1993)

As caminhadas de Müller eram um projeto particular, onde o artista procurava vivenciar a experiência das paisagens rurais de Áustria em suas bordas fronteiriças. Ele deslocou-se na paisagem natural e compôs um registo com as fotografias que o assistente havia tomado das diferentes fronteiras que cruzaram. Junto com cada relato das viagens o artista mostrava uma imagem de uma paisagem que selecionou dos arquivos do museu Albertina, em Viena³⁸.

Francis Alÿs é um artista que lida com a ação do deslocamento como parte importante da criação de seus trabalhos. Pode-se considerá-lo um artista nômade que se desloca de um país a outro na realização de seus projetos. O ato de andar pelas ruas de uma cidade despejando uma linha de

³⁸ DRAXLER, Helmut... *op. cit.* pp. 131-132.

tinta foi feito em São Paulo em 1995. Com uma lata de tinta azul, Alÿs saiu da galeria, percorreu o centro da cidade e retornou ao mesmo ponto onde começou o trabalho. Em Paris, em 2002, Alÿs criou o trabalho *The Leak (O Vazamento)*. Andou por vários pontos da cidade despejando tinta branca.



Fig. 15 *Green line (Linha verde)*: Alÿs com a lata de tinta verde (Francis Alÿs, 2004)

Em 2004, criou a *Green line (Linha verde)* em Jerusalém. Por alguns dias percorreu 24 quilômetros durante os quais derramou 58 litros de tinta verde formando uma linha contínua (Fig.15). Em alguns lugares ele tinha de cruzar os pontos de controle do exército de Israel. Nessas passagens o belga Alÿs nunca foi parado. Ele mesmo percebeu que os soldados o identificavam como um branco não-árabe e permitiam sua passagem. Conforme afirma Étienne Balibar³⁹, uma fronteira é sempre um espaço polissêmico, pois o que ela significa para um pode ser bem diferente para outra pessoa. Aquelas fronteiras e pontos de controle para um palestino são sinônimos de tensão e conflito, que podem implicar situações de constrangimento e confronto.

³⁹ BALIBAR, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad: para una cultura politica global*. Barcelona: Gedisa, 2005. ISBN: 84-9784-063-1. p.82.

Para Alÿs e outros estrangeiros, é uma fronteira entre outros países, onde pode ter de apresentar seu passaporte e logo depois seguir em frente.

A frase “Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic” (às vezes, fazer algo poético pode tornar-se político e às vezes, fazer algo político pode tornar-se poético) é apresentada na abertura do registo em vídeo de 17 minutos da ação de Alÿs pelas ruas de Jerusalém. A frase de Alÿs faz referência à linha que ele criou e à que Moshe Dayan desenhou no mapa, em 1948, por ocasião da criação do Estado de Israel, para demarcar a fronteira até onde as forças israelitas controlariam o território ocupado por Israel e uma zona desmilitarizada na cidade de Jerusalém. Sua linha segue parte da que Dayan desenhou que atravessa a municipalidade de Jerusalém (que foi dividida em duas). Em sua ação por essas mesmas áreas que tinham sido assinaladas no mapa, Alÿs artisticamente marca uma linha verde. Um ato poético que pode conter algo de político. No *site* do artista⁴⁰ o documentário é apresentado junto com uma série de conversas que o artista manteve com diversas pessoas, quase todas vivendo em Israel, sobre as imagens do trabalho.

Os artistas Heath Bunting e Kayle Brandon criaram o *site* Guia BorderXing (2000-2001), onde registam diversas tentativas de cruzar fronteiras existentes em Europa. Todas as ações ocorrem a pé, sem os passaportes e sem vistos de autorização de entrada. Os itinerários não são interrompidos por alfândegas ou controles policiais de imigração. Numa das páginas do *site*, uma tabela colorida identifica as diversas

⁴⁰ Este é o endereço do *site* oficial do artista, onde podem ser vistos os vídeos:
<<http://www.francisalys.com/greenline>>

ações em diferentes fronteiras (Fig.16). A legenda da tabela explica a diferenciação de cores: verde, se a travessia foi bem sucedida; amarelo, não foi completada; azul, travessia envolve atravessar a água; branco, fácil cruzar a pé; e preto, envolve atravessar túneis. A proposta apresenta-se como um ato artístico e ao mesmo tempo político, pois as ações são clandestinas e os relatos que deixam no *site* são recomendações ou instruções para outras pessoas que desejam cruzar as fronteiras⁴¹.

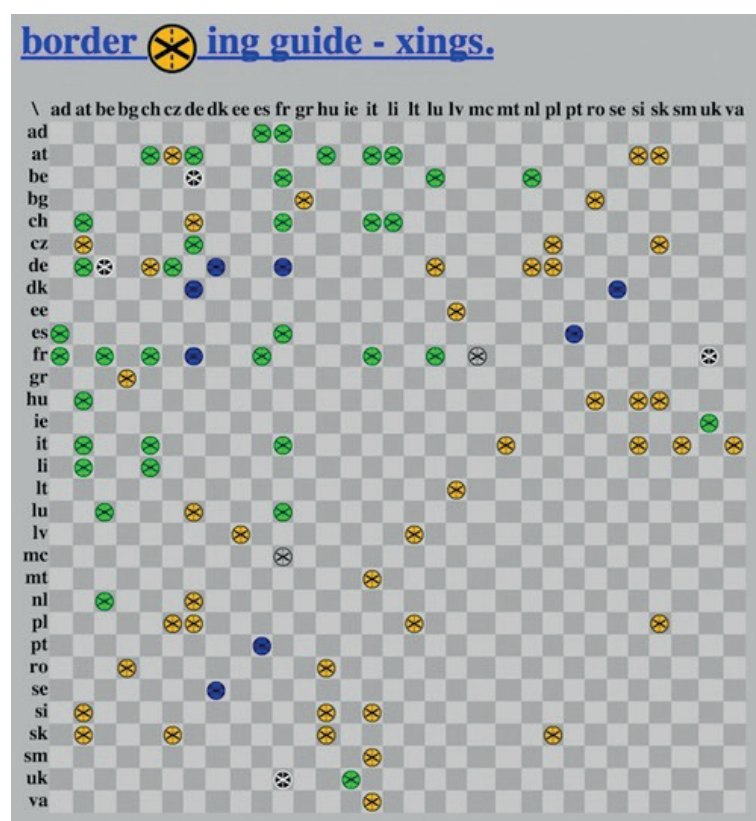


Fig. 16 *Guia BorderXing*: tabela com as fronteiras
(Heath Bunting e Kayle Brandon, 2000-2001)

⁴¹ O acesso a todas as informações do *site* do *BorderXing Guide*, <www.irational.org/borderxing>, só é permitido a partir de uma solicitação de cadastro. Para consegui-la, o solicitante deve viajar fisicamente a um dos locais listados e pedir para se tornar um cliente autorizado. Provavelmente os organizadores do *site* verificam a localização do computador de onde se faz o pedido de acesso. Assim, o projeto desafia a suposta liberdade que acompanha o conceito de internet como um espaço sem fronteiras.

3.2.7 Deslocar sobre o mar

As imagens fotográficas de Allan Sekula são fragmentos da realidade sem a busca de um enquadramento belo ou harmonioso. As imagens procuram revelar momentos na vida de pessoas que estão, em sua maior parte, envolvidas em alguma atividade de trabalho nos espaços reais que o fotógrafo percorre na investigação de um território. Dentro do projeto *Fish story* (Fig.17), realizado entre 1990 e 1995, Sekula percorreu diversas cidades com acesso ao mar. Muitas das imagens mostram lugares e atividades laborais ligadas ao mar. São cenas de trabalho voltadas à pesca, à construção ou reforma de grandes navios ou ações de carga e descarga em portos.

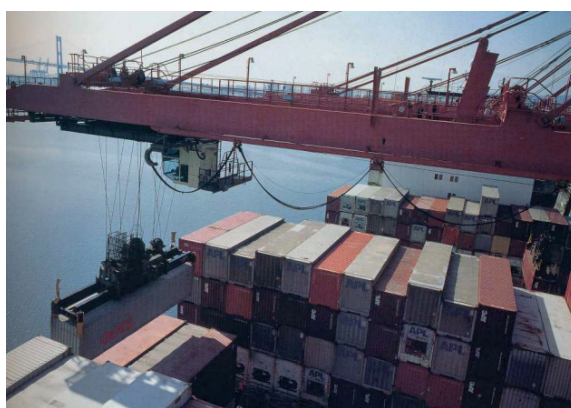


Fig. 17 *Fish story*: uma das fotos que integra a série (Allan Sekula 1990-1995)

No projeto *Fish story*, o artista percorreu cidades como Los Angeles, San Diego, Nova Jersey, Fontana (Califórnia) Wilmington (Califórnia), nos EUA, e Roterdão, Miturno (Itália), Varsóvia, Gdansk (Polónia), Seoul, Hyundai, Ulsan e Ilsan (Coreia do Sul), Malecón, San Juan de Ulúa e Vera Cruz (México), Hong Kong e, também, viaja em grandes barcos de carga no Oceano Atlântico. As imagens guiam o texto que descreve os lugares, contam as histórias envolvendo implicações económicas das atividades ali vistas.

As impressões dos lugares visitados alimentam um texto crítico cheio de reflexões sobre a sociedade e as transformações que vão ocorrendo nos espaços, muitos deles vivendo um período de decadência económica.

Sekula define seu trabalho fotográfico como realismo crítico. *Fish story* e outros trabalhos seus mostram trabalhadores e a produção. Ele não cria uma estética bela para enquadrar homens ou mulheres em suas atividades produtivas. Seu olhar e seus textos críticos discutem a ordem capitalista em diversas situações de trabalho.

Em 2001, Sekula em co-autoria com Noël Burch apresenta o documentário *The forgotten space*. Uma longa narrativa pelos muitos cenários que documentou na investigação em *Fish story*. O filme mostra o transporte globalizado de cargas em portos em diferentes partes do mundo. Sekula no filme apresenta como os portos hoje são armazém modernos de grandes caixas, os *containers* ou contentores. Praticamente todas as mercadorias são transportadas dentro desses dispositivos impessoais e que uniformizam as atividades e também a visualidade de todos os lugares. Diferentemente dos antigos portos onde as cargas tinha uma presença visual maior, sendo deslocadas por uma infinidade de trabalhadores que se misturavam a uma infinidade de volumes, cores e cheiros, hoje não se sabe o que está a entrar ou sair dos terminais de carga, pois tudo se mostra contido e organizado em contentores. A ideia de mercadoria no processo de transporte tornou-se impessoal, como se estivesse em volumes abstratos como as ações das bolsas de valores. Um processo de abstração que parece facilitar o tráfico de qualquer mercadoria, seja legal ou ilegal. As fotografias de Sekula têm um sentido de marcar as pequenas singularidades humanas em detalhes que fogem ao contexto de ordem e organização em que se transformaram portos e navios de carga.

No documentário *The forgotten space*, Sekula focaliza imagens em quatro cidades portuárias que lidam com grande fluxo de cargas: Bilbao, Roterdão, Los Angeles e Hong Kong. As três últimas permanecem como grandes portos internacionais, mas Bilbao perdeu importância na atividade portuária e a cidade tenta criar novas estratégias para movimentar sua atividade económica. Assim, a construção do Museu Bilbao⁴² apresentou-se como um novo caminho para a cidade tornar-se um centro de cultura, atraindo um fluxo maior de turistas.

3.3 *Defrontar Europa, 2015*

As fotografias deste trabalho podem ser vistas no livro anexo *Defrontar Europa e outros trabalhos*; o vídeo está no DVD 1 ou no endereço eletrónico: <www.vimeo.com/134711839>⁴³.

Em cada imagem da série *Defrontar Europa* procurei um enquadramento que permitisse a visualização do outro lado da fronteira. Tentei fazer a ação e seu registo de ambos os lados das fronteiras visitadas. As imagens têm variações que procuram explorar as diferentes topografias e os elementos específicos de cada fronteira. Nas fronteiras de Portugal e Espanha destacam-se as paisagens cortadas pelos rios que são os demarcadores naturais de muitas de suas fronteiras. Entre a Áustria e a Hungria os lugares visitados eram fronteiras no meio de áreas de bosques (Fig.18). Em Ceuta, cercas de

⁴² Sekula já havia fotografado Bilbao e seu museu para uma série anterior, chamada *"Titanic's Wake"* de 1998-2000. O conceito de heterotopia criado por Foucault, onde identifica os museus como os melhores exemplos de heterotopia, parece se potencializar em propostas de museus como o de Bilbao, não só por ser um museu que procura oferecer uma experiência de arte que traga para o espaço visitas constantes de um público à procura de novidades em seus momentos de escape ou desvios da vida contemporânea: mas a própria arquitetura de Frank Gehry, de forte expressão plástica, que poderia ser identificada como uma arquitetura-escultura, ou seja, tem-se um museu que, em si, já é uma obra de arte.

⁴³ A palavra passe é: *passaporte1*.

metal demarcam a fronteira. Em Istambul, defrontei a margem oriental e a ocidental do Bósforo.



Fig. 18 *Defrontar Europa*: Áustria e Hungria (Ronaldo M. Brandão, 2015)

Ao longo do processo de viagens de trabalho às fronteiras, fui amadurecendo a dinâmica da ação performativa de *Defrontar*. Como em todo processo de trabalho, há uma vontade de retornar e refazer as primeiras viagens, pois desenvolvi uma percepção e um aprimoramento na forma de usar os equipamentos e na maneira de lidar com a captação de imagens e com os espaços.

Defrontar Europa regista o deslocamento do meu corpo em direção a diferentes fronteiras. Como descrito no início do capítulo, em *Defrontar Belfast* a ação era a mesma, mas ali as fronteiras são os muros e cercas que demarcam os territórios entre diferentes comunidades. No capítulo 5, discuto o processo de realização dos trabalhos e voltarei a abordar as obras *Defrontar Europa* e *Defrontar Belfast*.

O deslocamento em direção a uma fronteira transforma-se na ação de defrontar. Defrontar meu corpo diante de uma fronteira é um acto de

questionamento e indagação sobre as forças que envolvem a criação dessas demarcações simbólicas ou reais. Se a fronteira estiver aberta e permitir a passagem, o acto de defrontar pode se realizar por um fragmento de tempo. Se houver uma parede, uma cerca ou um rio, ou seja, houver um obstáculo no caminho, defrontar pode ser um acto de questionamento. Ao longo desta investigação, muitas vezes recorro o conto de Franz Kafka *Diante da Lei*⁴⁴, que descobri ao ler *O que vemos, o que nos olha*⁴⁵, de Didi Huberman. Este autor faz uma análise do conto como o do personagem ou corpo que espera por toda sua vida para passar por uma porta. E aponta a presença da referência do corpo em trabalhos minimalistas, em especial de Robert Morris, com um sentido associado à espera da morte, que muitas dessas obras, em sua leitura, parecem conter. Ele usa a expressão “joga com o fim”⁴⁶, apontando uma série de trabalhos onde se infere essa leitura sobre o término da vida.

O conto de Kafka relata a história de um homem que chega às portas da Lei – uma fronteira controlada – e é impedido de seguir caminho, pois a única porta estava aberta, mas o porteiro não o deixava entrar, mandando-o esperar – anos, toda uma vida. O vigia da entrada só viria a fechar a porta e dali sair depois do homem morrer, não sem antes informar o moribundo que a porta era destinada apenas a ele. *Defrontar* tem uma aproximação silenciosa com essa história. Como se, em cada fronteira onde realizo a ação, possa estar diante da minha porta de espera.

⁴⁴ KAFKA, Franz. *Os Contos, vol.1: Textos publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b. pp.233-235.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. pp. 215-217.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN. *op. cit.* p.229.

Capítulo 4

Fronteiras

Neste capítulo a investigação volta-se para as fronteiras internacionais, a partir de minhas próprias experiências de deslocamento a áreas de fronteiras entre países. Incluem-se aqui também duas cidades: Belfast, com suas fronteiras entre duas comunidades, e Istambul, que opera como fronteira entre dois continentes. Essas fronteiras têm uma rica e variada gama de aspectos políticos e simbólicos, podendo se lhes associar diversos significados históricos, económicos, culturais e sociais. Também são abordadas, mediante a apresentação de trabalhos de outros artistas, fronteiras globais entre Norte e Sul, nomeadamente as fronteiras entre a Europa e a África e entre os Estados Unidos e o México.

Uma fronteira entre dois países ao longo da história pode apresentar diferentes transformações em sua ocupação, desde a situação de livre

circulação a um controle extremo, que pode levar à construção de cercas e muros. As marcas deixadas por essas mudanças de uma fronteira ao longo da história encontram-se em diversos lugares, seja a Muralha da China que foi erguida para proteger as dinastias imperiais chinesas de invasões a seus territórios; os *Limes Romanos*, encontrados em diversos pontos da Europa; ou o muro de Berlim que compunha um segmento da chamada Cortina de Ferro, demarcando a separação entre Europa (capitalista) e a União das Repúblicas Soviéticas (comunista). Hoje, o que resta dessas arquiteturas fronteiriças são pontos destinados a visitas turísticas. Mas na atualidade novos muros e cercas continuam a ser criados, demarcando diversas fronteiras controladas, como a que separa México e Estados Unidos, os enclaves espanhóis Ceuta e Melilla de Marrocos, o enclave do Reino Unido em Gibraltar no sul de Espanha, bem como as fronteiras entre a Palestina e Israel, a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, o Egito e a Palestina (Gaza), o Norte do Chipre ocupado pela Turquia e o Chipre (Nicósia), entre outras. No presente ano (2015) um novo muro começou a ser erguido na Europa. A Hungria, país membro da União Europeia iniciou a construção de um muro de 4 metros de altura junto a sua fronteira com a Sérvia. A justificativa apresentada pelas autoridades daquele país é a necessidade de controlar a entrada de imigrantes de diversos países vizinhos e do oriente médio, em especial sírios que chegam para pedir asilo na Europa fugindo da guerra em seu país.

O pensamento que norteava um mundo novo e marcado pela ampliação da convivência livre e aberta a trocas entre os povos de Europa, a partir do fim do muro de Berlim em 1989 e o fim do sistema soviético, parece está sendo posto em causa diante de um mundo complexo e

contraditório, onde observamos surgir novos muros ou novas fronteiras fechadas. No livro *Múltiples culturas, una sola humanidad*¹, Zygmunt Bauman apresenta importantes reflexões sobre as fronteiras. Ao analisar a sociedade contemporânea, afirma que as fronteiras se transformaram em um elemento de obsessão. Tornaram-se protagonistas nesse processo de unificação da humanidade, formada por uma história secular de múltiplas culturas. As fronteiras são criadas para afirmar diferenças ou para, a partir delas, buscar as diferenças que possam legitimar a separação dos dois lados. Mas para Bauman, elas têm mais um sentido psicológico do que um sentido prático, por criarem a possibilidade de estabelecer um lugar de refúgio diante de um mundo cada vez mais globalizado. Criam-se as fronteiras e, em seguida, buscam-se as diferenças. Essas são facilmente apontadas, pois um ser humano não é igual ao outro. Bauman, ao longo do texto, se pergunta para quê criar fronteiras? Seria para garantir proteção frente a riscos e perigos de toda ordem, isolando-se em uma ilha de segurança. Criam-se fronteiras para tentar estabelecer soluções locais para problemas que chegam a comunidade produzidos pela globalização, porém as soluções são impossíveis de serem encontradas localmente. Para Bauman é nas fronteiras que começam e terminam as soluções para o mundo globalizado. Ele afirma que vivemos o medo de lidar com problemas globais que não encontram soluções na vida comunitária, mas que estão presentes e sendo colocados nas dificuldades da vida em comum. Esses problemas, muitas vezes, apresentam-se unicamente a partir do acesso à informação e cria-se, em alguns casos, um medo de ordem psicológica

¹ BAUMAN, Zygmunt. *Múltiples culturas, una sola humanidad*. Buenos Aires: Katz; Barcelona: Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, 2008. pp. 13-36.

para algo que não se conhece e não se sabe como enfrentar. Algo que escapa como se fosse líquido. O problema desse sonho de pureza de uma vida segura, que trabalha segundo a distinção entre nós e eles, excluindo tudo o que se considera estranho, é que poderá surgir, sempre que se cria uma linha de separação, uma fronteira. O pensamento de Bauman pode ser aplicado para um muro que um indivíduo constrói para se proteger do mundo da rua, como fazem as famílias de classe média em países como Brasil, Espanha ou mesmo Portugal. Isso também ocorre, em maior escala, em países ricos de Europa e nos Estados Unidos, que erguem muros e cercas para evitar a entrada de imigrantes indesejados segundo critérios restritivos e rígidos dos órgãos de controle de fronteiras.

4.1 Investigação em áreas de fronteiras: *Viagem à Fronteira*, 2012-2015

Para investigar fronteiras internacionais procurei viajar a diferentes áreas de fronteiras. Restringi-me a lugares que estivessem dentro ou próximos de Europa. Viajei às seguintes fronteiras: três áreas distintas da fronteira entre Portugal e Espanha (Elvas-Olivença, Miranda do Douro e Valença-Tuy); duas fronteiras de Áustria, uma com Hungria e a outra com República Checa; Istambul (Turquia); Belfast (Irlanda do Norte); Ceuta (Espanha-Marrocos) e Gibraltar (Reino Unido-Espanha).

A escolha dessas fronteiras justifica-se por diferentes motivos. Escolhi lugares que pudessem oferecer uma variada gama de possibilidades de encontro com situações de fronteira. Assim, para que pudesse observar fronteiras fechadas e altamente controladas, estive em Ceuta e Gibraltar. Para ver como se encontram hoje as antigas fronteiras controladas que

compunham a Cortina de Ferro, estive na Áustria, na Hungria e também na República Checa. A viagem a Istambul justificou-se por esta cidade ser a fronteira cultural e geográfica entre os continentes europeu e asiático. A viagem a Belfast foi motivada pela cidade ter ainda muitas áreas demarcadas e fechadas entre as comunidades de republicanos (católicos) e lealistas (protestantes). A observação de um espaço urbano onde há uma divisão de territórios permitiu investigar aspectos associados não só à demarcação de espaços urbanos, mas também a elementos simbólicos associados à disputa por um território de grupos distintos de uma mesma nação, que em sua história recente foi marcada por muitos atos de violência. Por fim, pelo aspecto histórico e cultural procurei viajar a diferentes fronteiras entre Portugal e Espanha. A proximidade geográfica permitiu realizar viagens a três áreas distintas.

Para cada fronteira visitada criei um vídeo, que compõe um relato sonoro e visual dos deslocamentos realizados pelos diferentes espaços. O conjunto dos vídeos formam a série *Viagem à Fronteira*. A série é composta por seis vídeos apresentados no DVD 2, anexo. Os vídeos também podem ser vistos *on-line* no seguinte site: <www.vimeo.com/3498381>². Uma série fotográfica pode ser vista no segundo livro anexo, *Viagem à Fronteira*.

O título de cada vídeo identifica o lugar visitado. Assim, a série *Viagem à Fronteira* é composta por: Ceuta, Gibraltar, Belfast, Istambul, Portugal-Espanha e República Checa-Áustria-Hungria.

A escrita na primeira pessoa, com o narrador que relata as experiências vividas no campo, está presente em vários relatos de artistas citados ao longo deste trabalho, como Robert Smithson, ou na forma de literatura

² A palavra passe é: passaporte1.

ficcional, como os surrealistas. Muitos relatos de artistas são apresentados na primeira pessoa do singular em entrevistas sobre os trabalhos citados, como Santiago Sierra, Yto Barrada, Krzysztof Wodiczko, Phillip Müller, Cildo Meireles e outros.

4.1.1 Viagem à fronteira: Portugal-Espanha

As viagens às fronteiras entre Portugal e Espanha foram feitas a três regiões de Portugal ao longo do período do doutoramento: Alentejo, a leste; Miranda do Douro, a nordeste; e Valença, ao norte.

4.1.1.1 Alentejo-Extremadura

Data da viagem: 28 a 30 de junho de 2013



Fig. 1 La Fontañera: fronteira Portugal-Espanha (Ronaldo M. Brandão, 2013)

A primeira viagem foi para a região do Alentejo, em uma área próxima à cidade de Portalegre. Nessa viagem contei com o apoio da moradora Sabine, uma austríaca que vive há 19 anos no Alentejo em uma pequena propriedade rural, onde cultiva oliveiras. Ela contou que muitos alemães e austríacos

foram viver nesta região atrás de mais calor durante os meses do inverno e pela possibilidade de adquirir terrenos mais baratos que em seus países de origem.

Percorrer as paisagens do Alentejo é uma experiência de grande beleza. Há grandes áreas de pastagem, mas que são partilhadas com os sobreiros, árvores das quais se extrai a cortiça, entre outras árvores. As sombras negras das árvores têm uma expressão visual forte sobre os campos de cor terrosa do mês de Junho.

Os registos de imagens foram feitos em dois pontos diferentes da fronteira. O primeiro é uma pequena vila, La Fontañera, situada do lado espanhol, que tem uma única rua com algumas casas (Fig.1). O marco de pedra junto à primeira construção, com a letra P de um lado, e a letra E do outro, identifica os lados de Portugal e Espanha. Essa primeira casa é uma pousada, denominada Casa Salto del Caballo. A edificação de dois pisos foi construída quase toda no lado espanhol; somente uma parte de um dos quartos está no limite da fronteira com o território português. Assim, pode-se escolher hospedar-se em um quarto que fica sobre uma linha de fronteira. Eva, a proprietária, é uma jovem senhora alemã que adquiriu a casa e fez uma grande reforma para abrir uma pousada. Contou que o terreno ao lado era antes um grande depósito de material e objetos rejeitados. Ao fazer a limpeza, encontraram uma grande quantidade e variedade de sapatos de diversos tamanhos, de adultos a crianças. A provável explicação, para a presença daqueles sapatos, pode ser associada ao facto que os portugueses quando regressarem de Espanha com os novos sapatos, quando eram fiscalizados pelos guardas de fronteiras de Portugal, preferiam calçar os modelos novos e deixar os velhos jogados junto à fronteira. Evitando, desta forma, que os

novos fossem confiscados.

O contrabando é uma atividade que sempre existe nas fronteiras controladas entre distintos países. A artista Filipa César fez o trabalho *Le Passeur*, com depoimentos de quatro portugueses que ajudavam pessoas perseguidas pelo regime ditatorial que existia em Portugal a fugirem pela fronteira entre Portugal e Espanha. Entre 1971 e 1975, em Melgaço, um juiz, um advogado, um médico e uma professora ajudaram desertores e ativistas políticos a fugir do país, atravessando o rio Minho, em direção a França através de Espanha. Em tal atividade, eram muitas vezes ajudados por contrabandistas, que conheciam bem os caminhos e as rotinas das forças policiais dos dois lados das fronteiras.

Na região do Alentejo, o contrabando hoje é parte de uma memória recente. No bar O Contrabandista na aldeia de Galegos havia sobre uma parede uma série de fotografias e duas matérias do jornal local, com entrevistas com antigos contrabandistas a relatar algumas histórias (Fig.2).



Fig. 2 Placa do bar *O contrabandista* em Galegos, Alentejo
(Ronaldo M. Brandão, 2013)

Na estrada nacional 246-1 há um posto de fronteira abandonado entre Braçais (Portugal) e Las Huertas de Cansa (Espanha). Numa grande sala de serviços de divulgação de turismo e outra de controle de fronteira, podem-se ver móveis, papéis e pastas ainda presentes, como se de repente os que ali trabalhavam tivessem ido embora e deixado todos os objetos do trabalho quotidiano sobre as mesas. Uma imagem estranha e reveladora de como um sistema pode ser criado ou desfeito. A cerca de 200 metros da área da aduana, fora construído um grande conjunto de prédios que serviam de moradia para os funcionários e suas famílias que trabalhavam na fronteira. A pequena vila tem excelente aspecto e também estava abandonada.

O artista espanhol Ignacio Evangelista tem uma série de fotografias sobre postos antigos de fronteiras de Europa. O trabalho chama-se *After Schengen*³. Com o estabelecimento do Tratado de Schengen em 1985, que permitia a livre circulação de pessoas entre os países signatários, muitos dos postos de fronteira de diversos países de Europa ficaram sem uso e foram abandonados, à medida que os países europeus eram incorporados ao tratado. Portugal e Espanha passaram a ser membros do tratado em 1991 e, em 1995, a convenção passou vigorar e era composta por Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Luxemburgo, Países Baixos e Portugal.⁴

Outro ponto visitado (e onde fiz também uma ação de *Defrontar*) foi a antiga Ponte da Ajuda, construída em 1510 e derrubada em 1709, sobre o Rio Guadiana. Ela era o caminho que permitia a passagem entre as cidades de Elvas e Olivença. Hoje, não tem a parte central sobre o rio e são preservadas

³ Esta série pode ser vista no *site*: <<http://www.ignacioevangelista.com/index.php?seleccion-natural/work-in-progres-after-schengen/>>. [Consult 2 Ago. 2014].

⁴ Essas informações foram obtidas no *site* da União Europeia no endereço eletrónico: <ec.europa.eu/home-affairs/pdf/flipbook/index.html>. [Consult. 1 Jun. 2015].

apenas segmentos de cada lado da margem. A escolha deste lugar foi motivada pelo facto de esta fronteira ser, para o governo português, uma fronteira provisória. Junto à margem do lado português há um pequeno marco com as letras P e E colocadas sobre a mesma face. Fica claro que é um marco provisório de um território em disputa. Normalmente, o marco de fronteira é bem mais robusto e o lado voltado para cada país recebe a letra que o identifica e um número de sua localização. As letras P e E estavam voltadas para Olivença, em Espanha. O território do município de Olivença é considerado pertencente a Portugal, pois um acordo assinado em 1801 previa sua devolução ao país por Espanha. A região já teve momentos de tensão e a ponte nova que foi construída a uns 300 metros da antiga foi toda custeada pelo governo de Portugal. Com o processo de criação da União Europeia, que une os dois países na ideia de uma Europa comum, questões como essas foram postas de lado. Estive em Olivença numa tarde de muito calor de junho. Às 15 horas, havia poucas pessoas na rua e um dos poucos comércios abertos era uma loja de produtos chineses.

Em vários lugares no Alentejo há florestas de monocultura de eucalipto. As árvores de eucalipto fizeram-me lembrar de uma questão que envolveu minha investigação de mestrado no Norte de Minas Gerais, sobre a exploração de carvão vegetal, que havia imposto grandes áreas de monocultura de eucaliptos em lugar da vegetação nativa do cerrado de Minas que é extremamente diversificada e tem formas retorcidas bem distintas da verticalidade homogénea dos eucaliptos. Sabine, a moradora do Alentejo que me guiou pela região, tem em sua pequena propriedade uma fonte de água que corre o ano todo. Mas ela diz que, à medida que o vizinho do terreno acima do seu foi ampliando a plantação de eucalipto naquela área, a pressão

da água de seu poço tem-se reduzido, ano após ano. Muitos dos pequenos agricultores do Norte de Minas viveram e vivem a mesma situação em seus terrenos, diante da presença desse tipo de atividade intensiva.

4.1.1.2 Miranda do Douro–Zamora

Data da viagem: 28 de fevereiro a 2 de março de 2015



Fig. 3 Miranda do Douro: fronteira Portugal–Espanha
(Ronaldo M. Brandão, 2015)

Em Miranda do Douro (Fig.3) estive em uma outra fronteira entre Portugal e Espanha. A cidade fica a 3 horas e meia de autocarro do Porto. Está próxima ao rio Douro e oferece um bela vista do lado espanhol que margeia o rio. O rio segue nessa região formando uma ravina com grandes paredes de pedra de tonalidade escura. Há uma hidrelétrica próxima e é por uma ponte construída junto à barragem que se atravessa a fronteira para Espanha. Em Miranda do Douro há um grande número de lojas de roupas, móveis e objetos para casa. Os preços mais baixos parecem atrair muitos espanhóis que fazem suas compras nos fins de semana. Andando pela estrada entre a cidade e a barragem encontrei jogada ao chão uma lista de compras de alguma família espanhola.

Do outro lado, em Espanha, há um parque ecológico onde vivem grandes águias e grifos da região. Assim, de Miranda do Douro tem-se uma paisagem de natureza preservada. Vi uma grande quantidade de grifos quando estive do outro lado para captar imagens para *Defrontar*. Transitar de um lado ao outro é tranquilo. Havia uma patrulha de polícia espanhola que ali permaneceu por algumas horas.

É interessante pensar como se chama o mesmo rio que margeia dois países com idiomas distintos. O Rio Douro em Portugal é o Río Duero em Espanha.

4.1.1.3 Valença-Tuy

Data da viagem: 6 de junho de 2015

A viagem a Valença do Minho, junto à fronteira com Espanha, foi feita a partir do Porto. O Rio Minho demarca a fronteira dos dois países. Valença localiza-se no alto de um monte. Junto à fronteira há um grande forte e a parte mais antiga da cidade está encerrada entre seus imensos muros. O forte é um exemplo de antigas estratégias de construção diante de fronteiras em constante disputa.

Às margens do Rio Minho recordei uma cena do filme “*Viagem ao princípio do mundo*” de Manoel de Oliveira, onde o ator Marcello Mastroianni, que vive o diretor português na história, declara qual era o rio da sua vida. A cena acontece em Caminha, à margem do Minho, onde os personagens páram para Oliveira mostrar o colégio jesuíta no qual estudou em sua infância. Ali, o diretor passou quatro ou cinco anos da infância e, na cena, conta um pouco daquele momento da sua vida. Fala do medo que sentia ao atravessar o rio de barco em meio à neblina e à chuva, mas ao mesmo tempo sentia um

admiração e confiança enormes pelo homem que conduzia o pequeno barco. Na cena, afirma que o rio de sua vida não era aquele, mas o Rio Douro.

A fronteira entre Valença e Tuy é cruzada diariamente a pé pelos peregrinos que fazem o caminho do Porto a Santiago de Compostela. Durante minha caminhada para atravessar a fronteira pela ponte de metal (Fig.4) que liga as duas cidade pude ver diversos andarilhos com suas mochilas e chapéus a seguirem rumo ao norte da Galiza.



Fig. 4 Ponte entre Valência de Minho Tuy: fronteira Portugal-Espanha
(Ronaldo M. Brandão, 2015)

Comentário sobre o vídeo *Viagem à Fronteira: Portugal-Espanha*

O vídeo documenta as viagens a diferentes fronteiras entre Portugal e Espanha. A estrada é um elemento que cria um sentido de deslocar-se de uma fronteira a outra. A primeira viagem foi ao Alentejo, quando iniciava o processo de pesquisa de campo. Há poucas tomadas de detalhe das cidades e lugares mais distantes da fronteira. A importância de procurar um contexto mais alargado dos espaços de fronteiras foi se apresentando no processo da realização das viagens. Na parte que documenta Miranda do Douro,

há uma grande variedade de imagens da paisagem. A gravação seguiu o roteiro de uma caminhada da cidade até o outro lado da fronteira. O mesmo procedimento foi feito em Valença. Essa estratégia faz com que o processo de registo revele as imagens de um percurso com o qual vou me deparando, procurando escolher os planos e detalhes que mereçam ser gravados. Nesse sentido, o trabalho lida com o conceito de *deslocamento* e com as ações de experienciar um espaço de fronteira.

O documentário regista um pequeno trecho do percurso dos peregrinos que seguem para Santiago de Compostela, de Valença a Tuy. Começo no alto do forte em Valença e sigo até a outra margem do rio Minho. Uma das imagens da passagem de pedestres da ponte metálica que liga as duas cidades faz referência à fotografia de Robert Smithson, do início de seu relato em *A Tour of the monuments of Passaic*⁵, de 1967. A cena final do vídeo é um plano longo que regista a placa com o nome de Portugal dentro do símbolo da União Europeia. Durante o tempo em que ali estive, um grupo de missionários africanos em visita a Portugal parou para fazer diversas fotografias. A fronteira é um espaço de passagem, de turismo e de recordação.

⁵ SMITHSON, Robert. *op.cit.* pp.68-74.

4.1.2 Duas fronteiras da Áustria: República Checa e Hungria

4.1.2.1 Viagem à fronteira: Áustria–República Checa

Data da viagem: 10 de agosto de 2013

Para conhecer uma área de fronteira entre a Áustria e a República Checa viajei com uma amiga de automóvel. Fomos de Viena até Hardegg, uma pequena aldeia na Áustria, localizada dentro do Parque Nacional de Thayatal. O Rio Dyje/Thaya demarca a fronteira dos dois países. Próximo às margens do rio, realizei a ação para o trabalho *Defrontar*, em ambos os lados da fronteira.

Havia uma placa do lado austríaco avisando que era proibido pescar, mas junto à outra margem, da República Checa, um homem todo equipado pescava tranquilamente, pois do outro lado é permitido. Andei junto ao rio e um dos lugares que escolhi para fazer as fotografias e o vídeo de *Defrontar* foi junto a uma placa com a informação *Achtung Staatsgrenze - Flußmitte*, cuja tradução é “Aviso: fronteira no meio do rio” (Fig.5).



Fig. 5 Placa à margem do rio em Hardegg: fronteira Áustria–República Checa (Ronaldo M. Brandão, 2013)

Hardegg é uma aldeia tranquila, com poucas ruas. Uma senhora austríaca que fez de sua casa uma pequena pousada contou um pouco da história de sua vida ali. Disse que, quando a fronteira era fechada, algumas vezes apareciam alguns trabalhadores checos oferecendo-se para fazer algum serviço, como de limpeza ou jardinagem, mas diziam que não falavam alemão. Com a abertura das fronteiras e a possibilidade de transitar mais livremente entre os dois países, descobriu que esses mesmos trabalhadores, quando os encontrou, sabiam falar perfeitamente o alemão – o que ela contou com um certo sentido de humor e rindo.

A passagem para o outro lado da fronteira é feita por uma ponte de metal que não permite o acesso a automóveis. No outro lado há uma única casa que deveria ser o posto de controle da fronteira e que agora parece ser uma simples residência solitária. Segui pela margem mas não foi possível andar muito junto ao rio devido à vegetação bastante fechada do Parque Nacional Podyjí, uma grande área verde que integra, junto com o Parque Thayatal, o *Green Belt* (Cinturão verde). Este é um conjunto de áreas verdes que se localizam em sítios ao longo da antiga Cortina de Ferro. O controle severo que o lado soviético impunha, para que as pessoas não cruzassem para o lado ocidental, fez com que não se incentivassem construções e ocupações de diversas áreas ao longo dessa fronteira. Hoje esses espaços possuem uma grande riqueza de fauna e flora e, em diversos países, há programas para preservar essas reservas naturais que surgiram nas fronteiras da antiga Cortina de Ferro.

4.1.2.2 Viagem à fronteira: Áustria-Hungria

Data da viagem: 13 a 15 de agosto de 2013

Para a Hungria viajei de comboio de Viena até a cidade austríaca de Deutschkreutz. A linha de comboio segue para o sul e cruza a fronteira, passando pela cidade húngara de Sopron (Fig.6), e cruza a fronteira novamente, de volta a Áustria. Nessa área o território húngaro forma uma ponta de triângulo e a linha do comboio corta em dois momentos a fronteira.



Fig. 6 Estação Sopron: fronteira Áustria-Hungria
(Ronaldo M. Brandão, 2013)

Deutschkreutz, na Áustria, é uma pequena cidade dedicada à atividade agrícola. Nesse período, os campos estavam sendo trabalhados com tratores. Entre os campos de cultivo, grandes torres de energia eólica se espalham pela paisagem. Visitei duas pequenas vilas: Brennberg, na Hungria, e Ritzing, na Áustria. Em ambas, na praça principal se encontram referências às antigas minas de carvão que ali funcionavam e que hoje estão fechadas. A fronteira é indicada por um marco com as letras O (Ousterin = Áustria) e M (Magyarország = Hungria).

Comentário sobre o vídeo *Viagem à Fronteira: República Checa-Áustria-Hungria*

O documentário é dividido em duas partes. A primeira apresenta a fronteira entre Áustria e República Checa e a segunda, entre Áustria e Hungria. A primeira parte acontece junto ao Rio Dyje que separa os dois países. Do lado Checo apresento curtas tomadas do parque. A floresta é muito densa e não permite planos amplos. Faço tomadas da vila de Hardegg do outro lado da fronteira junto à margem do rio. Sigo depois para a vila, atravessando a ponte e mostrando alguns detalhes da cidade. No jardim de algumas casas pode-se ver a lenha já estocada para o próximo inverno. As imagens foram gravadas em Junho. Fazia calor e tudo era muito verde. A cena final mostra o rio e o outro lado da fronteira. Tudo é muito tranquilo e silencioso, quase não se escuta uma única voz.

Já na fronteira entre a Áustria e a Hungria mostro diferentes áreas. Percorri de automóvel diversos sítios e procurei apresentar um cenário mais rico da paisagem de ambos os lados da fronteira: as torres de energia eólica no meio dos campos, a pequena cidade de Brennberg e os postos abandonados de controle da aduana.

4.1.3 Viagem à fronteira: Istambul

Data da viagem: 1 a 9 de agosto de 2013

A escolha de ir à Turquia deve-se ao facto de este país ser porta de passagem entre o Ocidente e o Oriente. Viajar até a Istambul era uma oportunidade para vivenciar a experiência de uma cidade conhecida por ser um ponto de encontro de dois continentes, duas culturas bastante distintas.

Cheguei a Istambul dia 31 de julho de 2013 e aí permaneci por nove

dias. Istambul é uma cidade com uma energia económica muito forte. Fez-me bastante impressão a grande quantidade de lojas e pessoas na rua. Ao mesmo tempo há uma forte presença religiosa que pude perceber mais fortemente porque essa era a última semana do Ramadão, período de muito fervor religioso, mas também de comemorações pelos muçulmanos. Na sexta-feira 2 de agosto estive na Mesquita de Eyüp Sultan. Diferente das mesquitas Azul e Hagia Sophia, bastante visitadas por turistas, essa mesquita estava preparada para receber os muçulmanos na celebração do Ramadão. Na parte externa foi construída uma extensão com tapetes de fibra plástica e uma grande cobertura. Homens sentavam-se à frente e as mulheres, todas com o *khimar*, traje que cobre todo o corpo à exceção das mãos e face, e crianças pequenas atrás. Um caminho entre os dois grupos levava ao pátio interior da Mesquita. Estive lá dentro e presenciei uma cerimónia; a mesquita estava completamente lotada. Durante o Ramadão, os devotos muçulmanos ficam em jejum todo o dia e só se alimentam no período da noite. Para almoçar foi difícil encontrar um lugar que se dispusesse a vender uma refeição, mas pude encontrar uma pequena pizzeria. Para ir até a essa mesquita usei transporte fluvial, a linha entre Halic e Hatti.

Durante esta e nas outras viagens que fiz pelo estreito do Bósforo, pude perceber que grande parte das duas margens são ocupadas por residências ou prédios comerciais e públicos. Em Istambul, há um agressivo processo de especulação imobiliária que procura tirar partido de diversos espaços. Mesmo nos pontos turísticos que permitem ver a cidade, percebe-se a preocupação em comercializar os espaços que ofereçam uma vista. Em quase todos os mirantes da cidade há postos de venda de chá ou café turco. Para ver

a vista tem-se que sentar em uma das mesas e consumir algo.

Nesse período em que estive na cidade pude presenciar a tensão em torno do Parque Gezi, que fica junto à Praça Taksim no centro da parte ocidental da cidade (Fig.7). A polêmica começara em junho de 2013, quando o governo começou a fechar o parque para pôr abaixo 600 árvores, pois queriam reconstruir um antigo quartel militar junto com um centro comercial. Ambientalistas deram início a um movimento de resistência que recebeu apoio de diversos grupos. Houve um grande confronto com as forças policiais no parque. Todos os sábados ativistas tentam ocupar os sítios, mas ao entardecer a polícia começa a cercar e a retirar todos que ali queiram permanecer. O parque é muito bonito, tem árvores de diversos tipos. Em algumas partes pode-se ver que já tinham começado a demolir equipamentos públicos. No sábado estive no parque no período da tarde, permaneci até escurecer e pude presenciar a movimentação das forças policiais em grande número.



Fig. 7 Praça Taksim, Istambul (Ronaldo M. Brandão, 2013)

Em uma parte do parque um grande palco fora montado e, próximo, dispuseram-se dezenas de mesas onde à noite se serviria um jantar, como comemoração do Ramadão. Todos dias a cerimónia parecia se repetir: uma dinâmica de organização muito grande, que envolvia a oferta de um jantar em espaço aberto para um grupo de cerca de 500 pessoas. Tudo é muito rápido e a comida é distribuída em caixas de papel. Durante alguns 20 minutos há calma e os homens que serviram a todos param um pouco para descansar e esperar que terminem; logo as pessoas começam a se levantar e pouco a pouco vão deixando o espaço.

Durante toda a semana a polícia esteve sempre presente na Istiklal Caddesi (Rua da Independência), rua principal de comércio que termina na Praça Taksim, junto ao Parque Gezi. É impressionante, em uma cidade extremamente urbanizada e com poucas árvores quererem destruir um lindo e harmonioso espaço como esse. Ali, um rapaz que me alugou um pequeno apartamento disse que a questão da Praça Taksim era só uma entre diversas outras, que se acumulavam diante do governo atual, do partido AKP, ligado a grupos religiosos, que tem imposto várias leis e projetos que vão contra a ideia da democracia de um Estado laico.

Comentário sobre o vídeo *Viagem à Fronteira: Istambul*

O vídeo começa com imagens de telhados próximos à Avenida Tarlabasi, uma área de edifícios populares do Centro de Istambul. As cenas foram gravadas da janela do pequeno apartamento que aluguei. O som do canto de uma mesquita, bem como as imagens de crianças brincando na rua, foram feitas desse apartamento. Na sequência seguinte apresento a margem ocidental do Bósforo e já se começa a visualizar o grande transitar de barcos pelo estreito.

Diversas imagens de barcos fazem referência à sua importância como meio de transporte para a cidade turca. Em seguida, uma série de imagens de ambas as margens – ocidental e oriental – permitem ver a diversidade de construções e a intensa ocupação urbana. Há também a vista da muralha de Rumelihisari (Castelo de Rumélia) construída no século XV, quando os turcos cercaram a cidade, na época denominada Constantinopla, capital do império Bizantino. A última sequência de barco termina com a parada em um terminal que fica bem próximo à grande Mesquita de Yeni Cami. A imagem de um barco abrindo sua plataforma de desembarque e o fluxo de automóveis e pessoas dá início a uma sequência que revela o trânsito intenso de Istambul, com um cruzamento entre diversos sistemas de transporte, como autocarros, táxis, veículos leves sobre trilho. A convivência e tensão entre veículos e pedestres se mostra na cena de duas mulheres a empurrar seus carros de bebês em meio a vários veículos. A intensidade do comércio é grande em vários pontos da cidade. Percebe-se que Istambul é um mercado que deve ser procurado por moradores de diversos pontos de Turquia e do Oriente. A diversidade de pessoas com seus trajes típicos tradicionais ou com roupas ocidentais pode ser vista na saída de uma passagem de pedestres. Em todas as mesquitas, próximo às entradas, há lugares com torneiras e bancos para os homens lavarem os pés e as mãos antes de entrar. O espaço que registro é junto à Mesquita Azul; ele é usado não só pelos que vão entrar à mesquita, mas também a quem quiser refrescar-se ou ter um momento de relaxamento. Um momento mostra a presença das crianças dentro da mesquita. Enquanto algumas brincam e se jogam no chão, um miúdo acompanha os movimentos de prece do seu pai. A presença das crianças com uma grande liberdade é mostrada em outras cenas que gravei da rua em frente a minha janela. Essa

tomada é um dos elementos que procuram mostrar o quotidiano da cidade. Uma curta sequência, com alguns gatos a investigar uma área próxima com lixo, regista a presença desse animal, que se vê por toda a parte na cidade. O gato é um animal respeitado e estimado pelos mulçumanos em Turquia. Em muitos lugares eles vivem livremente na rua, como se pode ver nessa sequência: mesmo com a passagem de pessoas, eles as observam atentos, mas não fogem. Há uma longa sequência de imagens da Praça Taksim. As forças policiais começaram a cercar a praça; os confrontos entre polícias e activistas aconteciam na rua comercial İstiklal. Esta é uma rua de acesso restrito a carros e tem um comércio rico e intenso. No período do Ramadão, está toda decorada com luzes coloridas. A cena noturna mostra um momento de conflito que presenciei. Um grupo de activistas começa a gritar palavras de ordem e logo em seguida um pequeno carro blindado – há vários desses carros e diversos grupos de polícias ao longo de toda a rua – desloca-se rapidamente em direção ao grupo; um policial na parte superior do carro lança gás lacrimogéneo. A cena final retorna à rua com as crianças, mostrando-as a brincar de deslizar sobre o declive, onde estão sempre a passar as tardes, usando embalagens de plásticos de água.

4.1.4 Viagem à fronteira: Belfast

Data da viagem: 7 a 9 de junho de 2014

Antes de ir para Belfast fiquei em Dublin nos dias 5 e 6 de junho, para conhecer a cidade e participar de um congresso interdisciplinar denominado “Between Places and Spaces: Landscapes of Liminality” na Trinity University, organizado pela School of English. As comunicações apresentadas voltavam-se mais para a análise de literatura, tendo poucos temas que se aproximavam de meu

interesse, de pensar as fronteiras como espaços entre territórios reais. O que me chamou a atenção foi o interesse de muitos pesquisadores de Irlanda e Estados Unidos sobre o universo ficcional das fronteiras dos vampiros, mutantes e zumbis, pois muitas das comunicações apresentavam estudos sobre esse mundo na produção literária e cinematográfica. Andando pelas ruas de Dublin, pude escutar jovens brasileiros a conversar; muitos viajam para a Irlanda para estudar inglês. O país tem aberto muitos programas de ensino do idioma, o que há alguns anos tem atraído pessoas de diversas partes do mundo. Antes de embarcar no comboio para Belfast, fui dar uma caminhada pelo centro de Dublin. Em uma das ruas de maior comércio deparei-me com uma passeata que protestava contra ações de hostilidade contra muçulmanos, em uma das mesquitas de Dublin. A marcha proclamava a união contra o racismo. Segui junto com eles fazendo registros fotográficos até o final da manifestação, que se encerrou em um largo com um batida de tambores ao ritmo de samba.



Fig. 8 Bryson Street, Belfast (Ronaldo M. Brandão, 2014)

Embarquei em comboio para Belfast. No dia em que cheguei comecei a percorrer a cidade a fazer as ações de *Defrontar*. A primeira área foi a da rua Bryson (Fig.8), um longo quarteirão onde um dos lados da rua tem um muro de 3 metros e, sobre ele, uma cerca de 5 metros. Dois moradores de uma das casas do lado dos republicanos me cumprimentaram e começaram a conversar. Quando lhes disse que era brasileiro, a referência ao futebol foi imediatamente citada –ash mais intensamente naquela altura, pois a Copa do Mundo de Futebol se iniciaria em poucas semanas. A rua Bryson tem sido um lugar de grande tensão entre as várias áreas separadas por muros ou grades das duas comunidades que há anos se mantêm divididas: de um lado os grupos leais ao Reino Unido e próximos à religião protestante; do outro, os defensores de uma república, mais vinculados à religião católica. No período em que ali estive fazendo os registos, um carro blindado que fica na entrada do bairro passou pela rua. Há diversas câmeras de circuito fechado ao longo do muro.

Da janela do quarto do hotel podia-se ver uma grande área de estacionamento que estava vazia; na parte mais interna havia uma grande estrutura circular feita com paletes de madeira, que devia ter uns 10 metros de diâmetro. Dentro foram colocados diversos móveis velhos e pedaços de madeira. Ali durante os dias em que estive na cidade, crianças apareciam ao final da tarde para brincar sobre as paletes. O grande círculo era a base para a construção de uma fogueira de uns 12 metros de altura que seria acendida no dia 11 de julho, quando os lealistas comemoram o dia da Batalha de Boyne. Em vários pontos da cidade onde residem moradores leais ao Reino Unido, fogueiras como essa também estavam sendo construídas. As fogueiras são uma tradição, mas parecem ter manter um sentido de provocação, pois no

alto delas são colocadas bandeiras da Irlanda.

No processo de gravação das imagens caminhei por diversos pontos da cidade, tentando sempre registrar os dois lados de uma rua fechada. Até às 19 horas os portões entre os dois lados ficam abertos, mas após esse horário apenas alguns permanecem abertos. Na Northumberland Street dois portões, um de cada lado da fronteira, separam as duas comunidades. Uma área de uns 20 metros separa os portões. Ao final de um dia fui até lá para gravar o momento em que os portões seriam fechados. Mas passou o horário das 19 h e ali esperei por mais 1 hora e meia e os portões permaneceram abertos. Nesse tempo vi um cão do lado dos lealistas ir em direção à outra comunidade. Dez minutos mais tarde, um garoto de cerca de 10 anos veio do lado lealista e, ao passar por mim, perguntou se eu havia visto um cachorro. Aquiesci e informei que ele dobrara no final da rua, à direita. Nesse momento um homem, que seguia o menino, chamou-o. Apesar de inquieto e preocupado, o menino regressou junto com o homem. Não quiseram passar para o outro lado, não foram atrás do cachorro. Enquanto se afastava, o menino, a cada dez passos, voltava-se para atrás, em minha direção. A impressão que me ficou é que cruzar a fronteira entre os dois lados ainda é uma situação que demanda cuidado e inspira medo. Por ser estrangeiro, sentia-me tranquilo de ir de um lado a outro; em momento algum percebi qualquer tensão, mas a história presenciada com o menino e seu cão denota uma silenciosa preocupação, sugerindo que há razões para que esses muros e cercas e portões se mantenham em diversos pontos de Belfast.

Ao retornar ao centro, passei próximo a um outro portão, junto à igreja presbiteriana de Townsend Street, que antes estava aberto, e o encontrei encerrado. No muro junto a esse portão, alguém grafitou uma frase de Banksy

que diz: “Irlandeses, esqueçam o passado”. Em diversos pontos da cidade há grande número de grafitos sobre diversos temas, mas a maior parte consiste em mensagens igualmente distribuídas entre lealistas e republicanos. Os grafitos tornaram-se um ponto de visita de turistas e, de um modo geral, são bem cuidados e preservados. Muitos desses grafitos foram feitos em locais onde aconteceram atentados; muitos fazem referência às pessoas que morreram durante os longos anos de conflito entre as duas comunidades.

Um dos muros de Belfast já foi suporte para um grafito de Banksy. A imagem simulava um buraco no muro por onde se via uma paisagem pintada com as cores da bandeira de Irlanda. Os trabalhos de grafito mostram-se como um elemento crítico e poético diante destas construções que se impõem revelando conflito e insegurança.

No livro de Banksy, *Wall and piece*, ele relata sua experiência na Palestina em 2005. Ali ele fez um grafito sobre um dos imensos muros de concretos erguidos por Israel: “Old Man: You paint the wall, you make it look beautiful. Banksy: Thanks. Old man: We don’t want it to be beautiful we hate this wall, go home”⁶. Esses trabalhos feitos sobre muros que não deveriam existir são obras temporárias, que desaparecerão quando esses muros um dia caírem.

Em algumas áreas pude ver crianças a brincar tranquilamente junto aos muros de ambos os lados. Entre as altas grades que protegem os muros é muito comum ver bolas de futebol que ali caíram e as crianças não conseguiram recuperar.

⁶ BANKSY. *Banksy: wall and piece*. London: Random House, 2006. p.145.

Comentário sobre o vídeo: *Viagem à Fronteira: Belfast*

No vídeo documento os três dias que estive em Belfast, procurando mostrar mais intensamente a cidade com seus muros e grades dividindo as duas comunidades. Devido à altura extremamente elevada, percebe-se que não são cercas que separam simples vizinhos. Os conflitos ainda existem em alguns lugares, como a Bryson Street. Ali as câmeras de vigilância são muito presentes e as estruturas de proteção têm um aspecto mais agressivo, com uma cerca com pontas sobre os muros. As imagens dos meninos a brincar no grande círculo de paletes traz um pouco do quotidiano ao documentário, mostrando como vivem livremente diante de um ambiente urbano ainda marcado por essas estruturas de proteção. Penso que os vídeos sobre Belfast e Istambul são os mais complexos, no sentido de apresentarem algumas histórias mostrando o contexto social que tem organizado o espaço urbano. *Belfast* tem muitas cenas com uma luz muito bonita, que valorizou o laranja dos tijolos dos muros e casas, mas também, momentos de tempo nublado e cinzento, que acentua o ambiente vazio e solitário das ruas da cidade. O processo desse vídeo e dos demais tem um sentido de ser conduzido pelas condições que encontro, seja o clima, a luz, ou elementos que marcam a vida da cidade, durante minha estadia.

4.1.5 Viagem à fronteira: Espanha (La Línea de Concepción)– Reino Unido (Gibraltar)

Data da viagem: 14 a 16 de março de 2013

Em março de 2013, viajei de autocarro de Lisboa a Sevilha. Durante a viagem, adolescentes espanhóis sentados à minha frente conferiam as melhores fotografias que haviam feito no *show* que foram assistir em Lisboa.

Ao lado, dois jovens chineses conversavam alto em mandarim durante toda a viagem. De Sevilha, segui de autocarro até La Línea de Concepción, cidade espanhola que faz fronteira com Gibraltar. A fronteira entre Espanha e esse pequeno território inglês é fechada com cercas de arame e tela. A passagem é controlada dos dois lados (Fig.9). Há uma grande movimentação de carros e pessoas entrando e saindo de Gibraltar. Logo depois de cruzar a fronteira e entrar no território inglês, vi lojas cheias de pessoas a comprar tabaco e bebidas alcoólicas. Havia grande quantidade de bicicletas na entrada dessas lojas. O contrabando de tabaco, mais barato do lado britânico, movimentava um mercado negro forte em Espanha. Para chegar aos bairros e centro comercial de Gibraltar tem-se que atravessar a pista do aeroporto. Um enorme piso cinza claro marcado com linhas brancas que se perdem no horizonte. Um desenho de paisagem construída que impressiona. Enquanto não há necessidade de uso da pista por algum avião, ela é aberta para oferecer o único acesso terrestre a Gibraltar para pedestres e veículos.



Fig. 9 Gibraltar: fronteira Espanha-Reino Unido (Ronaldo M. Brandão, 2013)

A cidade de Gibraltar cresceu entre a base da grande rochedo e o Mediterrâneo. Há um comércio intenso e a presença de turistas de toda parte do mundo. Nos cafés e restaurantes, muitos que ali trabalham são de Espanha, mas o idioma que usam com os cliente é o inglês; entre eles, estão sempre a falar em espanhol. Em Gibraltar depara-se com a bandeira inglesa em frente às casas; na montra de uma loja, pode-se encontrar uma pequena imagem da Rainha Elizabeth em um de seus vestidos de cor intensa. Na rua comercial principal, onde só é permitida a circulação de pedestres, encontrei um grupo de músicos da Estónia, que havia visto se apresentando em um *show* em Lisboa algumas semanas antes. Deviam estar a fazer uma grande viagem pela Europa. O rochedo de Gibraltar é uma imensa forma que se destaca junto ao Mar Mediterrâneo. É uma grande fortaleza. Ao observá-lo com atenção, pode-se ver várias aberturas que servem ou serviram de pontos de observação e defesa.

Comentário sobre o vídeo *Viagem à Fronteira: Gibraltar*

O vídeo abre com a imagem noturna do rochedo de Gibraltar visto da avenida Príncipe de Asturias em La Línea de Concepción. A pedra recebe bastante iluminação, oferecendo uma bela imagem. A sequência seguinte mostra as cercas que demarcam a divisa para a área de segurança do lado espanhol. Mostro os dois extremos onde as cercas entram ao mar. No lado junto à praia apresento detalhes de placas de advertência informando que é um sítio de segurança. As cenas do vídeo seguem o roteiro de um percurso que se inicia com a passagem pelas aduanas (espanhola e inglesa); cruzando a pista do aeroporto, atravessa-se a área comercial, onde gravei a banda de músicos que vira em Lisboa; e segue-se em direção à ponta do estreito

de Gibraltar, de onde se pode ver Marrocos. As imagens fotográficas e o vídeo mostram um pouco a arquitetura da cidade, destacando elementos que revelam a presença inglesa, em especial a bandeira do Reino Unido. O uso do som da banda oferece um ritmo dinâmico e leve às sequências de imagens. No processo de edição acontecem surpresas, pois, muitas vezes, o material que penso ser interessante quando estou gravando pode não ser usado, e algo que havia gravado sem muita expectativa de ser usado torna-se um elemento importante. É o caso das imagens do grupo de músicos. Foram gravadas porque gostei muito do som deles e queria ter uma recordação, aproveitando a coincidência de os ter reencontrado em Gibraltar. O processo de investigação pode ser marcado por um sentido de racionalidade, onde busco obter o máximo de informação e imagens do lugar, mas sigo também um sentido intuitivo, procurando registrar com a câmera algo que desperte minha curiosidade. A câmera é uma forma de captar momentos, situações que podem ajudar a revelar o contexto social do lugar. A imagem de uma mesquita toda pintada de branco (chamada Mesquita Ibrahim-al-Ibrahim) no extremo do estreito tem algo de misterioso e curioso. A cena final apresenta uma lancha da polícia inglesa que, provavelmente, deve patrulhar dia e noite a faixa de mar junto a Gibraltar.

4.1.6 Viagem à fronteira: Ceuta–Marrocos

Data da viagem: 16 a 18 de março de 2013

Depois de Gibraltar viajei até Ceuta, cidade autónoma espanhola, que fica do outro lado do Mediterrâneo. Tal como Gibraltar, Ceuta é um pequeno território de um país dentro de outro. Espanha, além de Ceuta, também

tem controle territorial sobre Melilha e mais outros dois outros pequenos enclaves junto ao litoral mediterrâneo que se destinam exclusivamente ao uso como bases militares (Peñon de Veléz de la Gomera e Peñon de Alhucemas). Para chegar a Ceuta viajei de autocarro até a cidade portuária de Algeciras, Espanha (situada defronte a Gibraltar, do outro lado da baía) e dali embarquei em um grande navio de transporte de passageiros e automóveis. Há partidas constantes tanto para Ceuta como para Tânger, cidade marroquina. De Algeciras a Ceuta a viagem leva cerca de uma hora.

Segundo a mitologia grega, o estreito de Gibraltar fora separado por Hércules; assim, de um lado ficou Gibraltar e seu Monte Calpe e, do outro, Ceuta com o Monte da Musa. Em Ceuta, junto à costa e próximo à entrada da área comercial da cidade, há um monumento com a figura de Hércules a deslocar duas grandes colunas. Na cidade, a cultura muçulmana está presente, pois é muito comum ver mulheres vestidas com um véu. A fronteira com Marrocos, afastada do núcleo urbano, em terreno montanhoso, tem 7 quilómetros e meio e é completamente fechada com cercas duplas de 8 metros de altura e um sofisticado sistema de monitoramento. Uma auto-estrada (que pode ver vista no mapa da Google) acompanha a cerca do lado espanhol, mas é de uso exclusivo da Guarda de fronteira. Visitei os dois extremos junto ao mar, que são as únicas áreas da fronteira de onde é permitido se aproximar. Junto à praia de Benzú, no extremo norte da fronteira, realizei diversas fotografias e vídeos. Quando estava me aproximando da cerca, um veículo da Guarda apareceu, um policial saiu do veículo e veio andando em minha direção, a uns 50 metros da cerca. Educadamente, avisou-me que esta era uma área de segurança e que não era permitido fotografar a torre de vigilância, ali próxima à praia. Ele pediu-me para ver as fotografias que

havia feito e, quando identificava alguma onde aparecia a torre, pedia para que eu a apagasse. Depois desse encontro tive que ir de volta à estrada e dali procurei fazer algumas imagens da fronteira e da Serra da Mulher Morta. A paisagem é muito bonita, apesar da cerca que a corta.

Como mostra o filme *Bab Sebta* (Porta de Ceuta), citado no capítulo 1 (p.57), Ceuta é um ponto por onde muitos imigrantes tentam entrar em Europa. A cidade é um espaço agradável, mas se percebe que é uma grande área militar. Visitando vários pontos da cidade com Alejandro, um jovem espanhol que estava a trabalhar no *hostel* onde fiquei hospedado, pude ver diversas áreas militares e escutar tiros de armas de soldados praticando algum treinamento. No próprio jornal principal da cidade havia uma matéria a comentar os exercícios de militares que haviam ocorrido há poucos dias junto à praia. Uma grande fotografia de um soldado deitado na areia a apontar sua arma era apresenta na capa do jornal. Junto a Tarajal, no extremo sul da fronteira, onde há passagem controlada para o Marrocos, fiz diversas fotografias e vídeos (Fig.10). Ali junto à cerca realizei a ação de *defrontar*, projeto que ainda estava desenvolvendo. Nesse lugar foi feita a série de fotografias *Corpo em queda*, apresentada no capítulo 1 (item 1.6).



Fig. 10 Praia de Tarajal, Ceuta: fronteira Ceuta–Marrocos (Ronaldo M. Brandão, 2013)

Retornei a essa área da fronteira sem minha câmera de vídeo/fotografia, mas com um bloco de desenho. Minha intenção era ficar ali por algumas horas sem a câmera e as relações que este dispositivo pode provocar, como a demarcação de uma distância ou a mudança de comportamento das pessoas que ocupam normalmente aquele sítio. Na praça junto à paragem final do autocarro, permaneci por algumas horas. E, nesse tempo, um homem de cerca de 35 anos se aproxima de mim e começamos a conversar. Ele chama-se Muhamed Muhamed Muhamed, em referência ao pai e ao avô. Nasceu em Ceuta e mora no bairro ao lado da fronteira. Ele parece que vem sempre ali para ver se consegue algum trabalho temporário, pois nesse momento está desempregado. Diz que é muçulmano, mas sua esposa é cristã, e que há uma relação tranquila entre as duas comunidades. Ele conta que Ceuta tem uma longa história de convivência harmoniosa entre as diversas comunidades religiosas muçulmana, cristã e hindu, facto que tem conferido diversos prémios à cidade.

Ceuta é uma grande fortaleza. Ao longo da sua história, por ser um ponto estratégico que fica do lado africano do Estreito de Gibraltar, foi um espaço muito disputado. Ao percorrer a cidade, podem-se ver diversos vestígios de fortalezas abandonadas e, também, de muitos fortes com torres, sobre as montanhas ao longo da fronteira, demarcando pontos de observação e controle do território. Nos dias de hoje é a extensa cerca dupla de metal que segue paralela. A fronteira é a nova estrutura criada para controlar e proteger o território, mas agora da presença indesejada de imigrantes dos países pobres de África. A cerca se tornou cenário de um “sério” *videogame* nomeado *Frontiers (2008)*, feito pelos *designers* austríacos Tobias Hammerle, Georg Hobmeier, Sonja Prlic e Karl Zechenterque, que

reproduzem digitalmente alguns cenários da vala (cerca dupla) de Ceuta, mas também do deserto do Saara, um difícil obstáculo natural que muitos dos que viajam de países de África têm de atravessar antes de chegar a Ceuta. No jogo, os jogadores podem escolher entre um avatar de imigrante, que atua no sentido de tentar atravessar o deserto e a cerca de Ceuta, ou o de um dos guardas de vigilância da fronteira.

O jogo lida com os quatro conceitos com que trabalho na tese. O corpo, pois cada jogador deve assumir um corpo (avatar) dentro da dinâmica do jogo. O espaço, que é recriado com elementos da paisagem e arquitetura, em especial as cercas duplas semelhantes às de Ceuta; o deslocamento, que acontece em dois sentidos. Há um deslocar perpendicular dos imigrantes que chegam de África e se dirigem rumo à fronteira e outro dos guardas, que fazem um deslocar paralelo à cerca no sentido de vigiar ou conter as entradas dos grupos que tentam saltar as duas barreiras. E, por fim, a fronteira que de alguma forma é o complexo ambiente que une esses corpos, espaços e deslocamentos⁷.

Comentário sobre o vídeo *Viagem à Fronteira: Ceuta*

O vídeo de Ceuta mostra a travessia de barco de Europa a África. Procurei mostrar diversas imagens dessa parte do Mar Mediterrâneo. Há cenas do porto de Algeciras com seus grandes navios de carga sendo carregados e descarregados. Na passagem por Gibraltar, pode-se ver a extensão do estreito. Um dos pontos que mais me chamou a atenção é a bela mudança

⁷ Há várias iniciativas como esta, feitas a partir de investigações sobre lugares e pessoas reais, que procuram levar jogadores de diversos países a conhecerem melhor, não só o que se passa nas regiões de fronteira, mas também sobre diversas outras questões sociais. Exemplos de outros jogos 'sérios' podem ser visto no *site*: <http://purposefulgames.info/archive#=_>.

de cores do mar, que começa com um tom esverdeado até um tom de azul intenso nas áreas mais distantes da terra. Em Ceuta, mostro as duas áreas junto à fronteira: os bairros de Benzú e Tarajal. Neste último fica a aduana e a passagem para o Marrocos. Mostro aí o trabalho dos cambistas a trocar dinheiro para os motoristas de carro que iam cruzar a fronteira. A cena final mostra a cerca que corta a praia de Tarajal e termina com a imagem de um pequeno barco no mar com um único pescador.

4. 2 Fronteiras Norte-Sul da Terra

Hoje vemos a existência de uma grande fronteira que separa o planeta entre Norte e Sul. Tanto os muros e as cercas que se ergueram entre México e Estados Unidos quanto entre Europa e o continente africano, com as grandes barreiras nas cidades autônomas de Ceuta e Melilla. Estas estão sob jurisdição de Espanha, ou seja, são pequenos enclaves territoriais da União Europeia que atraem centenas de imigrantes para tentar entrar e, a partir daí, chegar ao continente como refugiado. Outras milhares de pessoas tentam chegar diretamente ao continente europeu cruzando o Mediterrâneo em barcos clandestinos, o que tem gerado inúmeras mortes devido à precariedade de muitas das embarcações usadas. Essas duas áreas da fronteira Norte-Sul são abordadas a seguir, com base na apresentação de algumas produções de arte sobre essas fronteiras.

4.2.1 Fronteira Europa (Mediterrâneo) África



Fig. 11 *Tavolo Mediterraneo Love Difference (Mesa Mediterrâneo amor à diferença)*
(Michelangelo Pistoletto, 2005)

No trabalho do Michelangelo Pistoletto, *Tavolo Mediterraneo Love Difference (Mesa Mediterrâneo amor à diferença)*, de 2005 (Fig.11), as águas do Mar Mediterrâneo apresentam-se como uma grande mesa de tampo espelhado, reproduzindo seus contornos. Ao redor, diferentes tipos de assentos (cadeiras, bancos, almofadas) representam as diversas nações que são banhadas por ele: 23 Estados nacionais e um mar que os une. A imensa mesa de iguais a compartilhar o Mediterrâneo é uma poética imagem da diversidade cultural que cada nação apresenta. Mas a obra não revela a realidade da assimetria dos desejos que separam os dois lados, a Europa ao norte e a África ao Sul. Se o Mar Mediterrâneo não existisse, muito provavelmente haveria uma enorme cerca como a que separa o continente americano entre Norte e Centro-Sul. Pode parecer um exagero de imaginação, mas nos dois enclaves em África (as cidades

de Ceuta e Melilla) onde Europa tem presença física, foram erguidas cercas duplas de 6 metros de altura. As cercas começaram a ser construídas em 1993⁸, com um forte sistema de vigilância e segurança. As cercas na fronteira entre Estados Unidos e México também surgiram nos anos 90. Após os atentados do 11 de setembro em Nova Iorque tornaram-se mais fechadas e vigiadas.



Fig. 12 Diagrama ilustrativo da Organização Internacional para as Migrações

Segundo a Organização Internacional para Migrações (OIM), em 2014 registaram-se 307 mortes de pessoas que tentavam cruzar as fronteiras entre México e Estados Unidos. Já a fronteira demarcada pelo Mar Mediterrâneo, no mesmo ano, foi palco de 3.224 mortes (Fig.12). Não restam dúvidas de que o Mediterrâneo tem-se tornado um cenário trágico desse grande movimento de migrantes que tentam se deslocar para Europa, fugindo de países que foram transformados em campos de guerra nos últimos anos, onde os interesses das grandes potências parecem ter obscuras motivações

⁸ FIGUEIREDO, Patrick. *Muros do Mediterrâneo: notas sobre a construção de barreiras nas fronteiras de Ceuta e Melilla*. Cadernos de Estudos Africanos [Em linha], n.22, 2011. [Consult. 17 Dez. 2014]. Disponível em: <<http://cea.revues.org/465>>; DOI : 10.4000/cea.465.

para sua desestabilização. A presença agora de organizações de fanáticos religiosos, como os do Estado Islâmico, apresentam-se como forças militares que pretendem dominar toda a região e, com esse propósito, têm trazido mais medo, morte e perseguições, o que tem gerado mais deslocamentos de populações de refugiados em direção ao Norte. Em 2015, até ao mês de Setembro já se contavam 2.812 mortes e 473.887 pessoas chegaram através do mar, segundo a OIM (Organização Internacional para as Migrações)⁹.

Herman Asselberghs é o diretor de um vídeo-ensaio de 23 minutos denominado *Capsular*, feito em 2006, onde faz uma reflexão sobre a existência de uma cidade-fortaleza dentro da área de jurisdição da União Europeia. A cidade à qual se refere é Ceuta. No início do filme, tem-se uma longa imagem panorâmica do centro urbano de Bruxelas, capital de Bélgica, onde se encontra a sede do Parlamento de União Europeia. A paisagem formada pelos grandes edifícios de vidro apresenta-se como uma imagem fria e indiferente de uma Europa formada por diversos países e cujas leis e normas ali se definem. Esse espaço protegido e central conduz os caminhos do que acontece nas fronteiras e é para esses extremos que o filme *Capsular* se dirige, quando passa a apresentar cenas da cidade de Algeciras. A denominação *Capsular*, que dá título ao filme, é referência à forma protegida e fechada de Ceuta.

A artista Ursula Biemann desenvolveu diversos trabalhos sobre a globalização e fluxos económicos. Seus trabalhos são vídeo-ensaios que misturam um sentido de documentário com uma linguagem audiovisual

⁹ Endereço eletrónico da OIM: <<http://missingmigrants.iom.int/en/latest-data-europes-migrant-emergency>>, [Consult. em 19 de Set. de 2015].

experimental. Suas propostas de arte, muitas vezes, são construídas a partir de viagens para investigar áreas, seja as que são afetadas pela construção de um oleoduto no leste de Europa, ou as trilhas no Deserto do Saara usadas pelos imigrantes que desejam chegar até Europa. Nesses percursos, o olhar da artista volta-se para as dinâmicas económicas, nas quais procura mostrar a vida e as questões de personagens que encontra nas viagens. A questão de género muitas vezes mostra-se presente, ao focar as condições da vida e o trabalho das mulheres nesses percursos territoriais. Destaco o trabalho *Europlex* (Fig.13) um vídeo-ensaio de 20 minutos feito em 2003 onde a artista, junto com a antropóloga visual Ângela Sândis, apresenta informações e imagens sobre três diferentes atividades de trabalho bastante comuns no Marrocos, particularmente na região de Ceuta e Tânger. O vídeo é dividido em três partes, cada qual abordando uma situação de trabalho de mulheres marroquinas. A primeira mostra o trabalho das que levam mercadoria em seus corpos. As mulheres-mulas já foram mencionadas no capítulo 1 (quando apresentei o trabalho de Yto Barrada); em *Europlex*, imagens mostram os



Fig. 13 *Europlex: still* (Ursula Biemann, 2003)

lugares da fronteira em Ceuta onde elas vão buscar suas mercadorias. Em outro momento, Biemann destaca o trabalho das diaristas que fazem o serviço de limpeza em casas de família em Ceuta. Todos os dias, dezenas de mulheres cruzam a fronteira entre Tetuão e Ceuta e têm de conviver com a diferença de fuso horário entre os dois países. Muitas mulheres chegam à fronteira às 7 horas da manhã no horário de Espanha, mas são 5 horas em Marrocos. O último grupo de mulheres que aparece em *Europlex* são as jovens trabalhadoras de grandes empresas europeias de montagem de equipamentos eletrônicos, ou de produtos farmacológicos ou têxteis, que instalaram diversas fábricas em cidades marroquinas próximas à fronteira, como Tânger. Essas empresas aproveitam-se de acordos comerciais que criaram áreas transnacionais que oferecem vantagens económicas para empresas da Europa, principalmente a possibilidade de ter um baixo custo de remuneração da mão de obra no Marrocos. O título do trabalho escolhido pela artista, *Europlex*, é referência à denominação que poderia ser de alguma dessas empresas.

4.2.2 Fronteiras imperiais, fronteiras pós-coloniais

A discussão sobre o tema das fronteiras também pode relacionar-se com o pós-colonialismo, como a abordagem do trabalho *Maison tropicale*, da artista Ângela Ferreira.

As fronteiras não são uma demarcação entre Estados nacionais surgidas ao acaso. Elas têm um sentido marcado pelo passado, associado historicamente a tratados geopolíticos que envolvem diversos países. O

filósofo Étienne Balibar, em *Qué es una Frontera?*, afirma que uma fronteira pode ser influenciada por outras divisões geopolíticas nas quais um país esteja inserido, o que o autor denomina de sobredeterminação, ou seja, um situação passada em sua história está presente intensamente ou relativamente na vida de um país. O autor cita como exemplo da história moderna a questão colonial, uma situação geopolítica importante para a formação dos Estados nacionais em Europa. Segundo Balibar:

Sem ir muito além da era moderna, dou dois exemplos cujos efeitos ainda estão presentes. Os impérios coloniais europeus – aproximadamente desde o Tratado de Tordesilhas até a década de 1960 – foram, no âmbito de sucessivas configurações da economia mundial, a condição de surgimento, intensificação e subsistência dos Estados-nação da Europa ocidental e mesmo oriental. Em consequência, as fronteiras desses Estados entre eles eram ao mesmo tempo, de forma indissociável, fronteiras nacionais e fronteira imperiais, com seus prolongamentos e réplicas até o ‘coração das trevas’¹⁰, em algum lugar da África e da Ásia. E, em consequência, serviram para separar diferentes categorias de ‘subordinados’ a sua jurisdição. Os Estados nacionais-imperiais não só tinham ‘cidadãos’, mas também ‘súditos’.¹¹

As questões que envolvem as fronteiras entre Europa e a margem oposta do Mar Mediterrâneo associam-se também a um contexto histórico do passado colonial que influencia ambos os lados. Muitos países europeus

¹⁰ O autor faz referência ao conto *Heart of darkness* de Joseph Conrad, que descreve a brutalidade de colonos sobre nativos que presenciou durante os seis meses que viveu no Congo. O enredo da história inspirou Francis Coppola a escrever o roteiro de *Apocalypse now*. Em ambos, o protagonista viaja por um rio cercado por florestas naturais à procura de um colega que se isolara em uma comunidade sobre a qual exercia grande poder junto aos nativos, marcado pela brutalidade e por seu próprio processo de enlouquecimento.

¹¹ Trad. minha da trad. espanhola: “Sin remontarnos más allá de la época moderna, demos dos ejemplos cuyos efectos todavía se hacen sentir. Los imperios coloniales europeos – a grandes rasgos, desde el Tratado de Tordesillas hasta la década de 1960 – fueron, dentro del marco de sucesivas economías-mundo, la condición de surgimiento, intensificación y subsistencia de los Estados-nación de Europa occidental e incluso oriental. En consecuencia, las fronteras de esos Estados entre ellos eran a un tiempo, indisociablemente, fronteras nacionales y fronteras imperiales, con sus prolongaciones y réplicas hasta el ‘corazón de las tinieblas’, en algún lugar de África y de Asia. Y en consecuencia sirvieron para separar distintas categorías de ‘subordinados’ a su jurisdicción. Los Estados nacionales-imperiales no sólo tenían ‘ciudadanos’, sino también ‘súbditos’ (sujets).” BALIBAR, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad: para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa, 2005. p.81.

tiveram colônias naquele continente. Portanto, além de suas próprias fronteiras na Europa com outros Estados nacionais, também tinham suas fronteiras de Estados imperiais. Tal sobre determinação, como identificou Étienne Balibar, marca a cultura colonial e, consequentemente, o presente pós-colonial. Este passado deixou marcas e sobre elas artistas como Ângela Ferreira têm-se debruçado em suas investigações e na produção de poéticas visuais.

Ângela Ferreira trabalha cruzando constantemente as fronteiras entre a Europa e os países de África, investigando o passado colonial no presente pós-colonial numa ação criativa pendular, tendo a atenção voltada para aspectos históricos e formais de obras arquitetônicas do período modernista na contemporaneidade pós-colonial em África. Nesse trabalho, deixa à mostra o sentido histórico que revela as contradições que o projeto colonial impunha sobre os países de África. Em alguns projetos revela como os processos coloniais de exploração e expropriação se mantêm, mas sofrem alterações e adaptações diante das mudanças sociais e políticas.

A artista Ângela Ferreira tem sua história de vida marcada pelo deslocamento entre África e Europa. Nasceu em 1958 em Maputo, Moçambique, quando esse país era colônia de Portugal, em uma família que há três gerações já vivia no país africano. Com a independência e instabilidade política, a família teve de retornar a Portugal. Em Lisboa viveram até 1976, quando ela e família migrariam para África do Sul, onde obteve sua formação artística na Escola de Arte da Cidade do Cabo. Mais tarde, a artista retornaria a viver em Lisboa, onde consolidou seu nome como artista e, em 2007, participou da 52ª Bienal de Veneza com o trabalho *Maison tropicale (Casa Tropical)* (Fig.14).



Fig. 14 *Maison tropicale (Casa Tropical)*
(Ângela Ferreira, 2007)

A matriz modernista que investiga é a que deixou suas marcas em África onde, após a Segunda Guerra Mundial, os países colonizadores desenvolveram projetos de obras arquitetônicas para atender às demandas de colonos e aos interesses dos projetos de desenvolvimentos que protagonizavam, e que pudessem estimular empresas do país central junto às colônias. A obra *Maison tropicale* é um desses projetos coloniais. O governo francês selecionou o projeto do arquiteto Jean Prouvé para construir moradias em diversas partes do Congo e Nigéria, suas colônias. O projeto propunha criar uma indústria de produção de casas pré-fabricadas em França, que seriam exportadas para as colônias. As três primeiras casas foram criadas, produzidas e levadas da França de avião cargueiro. Em 1949, a primeira casa foi despachada para Niamey na Nigéria e, em 1951, as outras duas seguiram para Brazzaville, Congo. O projeto seguiu o conceito modernista do uso de linhas retas, na procura de valorizar a praticidade e aproveitar o uso de novos materiais construtivos, como o alumínio. As casas seguiam o modelo colonial de oferecer aos colonos os produtos criados,

construídos em França, com base em matérias-primas retiradas dessas mesmas colónias. Ou seja, as casas eram parte de um projeto económico que atendia aos interesses da matriz colonial.

No catálogo do trabalho apresentado na Bienal de Veneza, Gertrud Sandqvist faz um resumo crítico sobre as casas e o fracasso do projeto de Prouvé:

Nas colónias francesas já existia, desde o século dezanove, uma tradição de casas pré-fabricadas. A casa de Niamey,, construída para o director do liceu e sua família e transportada por avião desde Nimes, em França, deveria ser o isco que levaria a administração colonial francesa a deixar os irmãos Prouvé construir toda a capital. Era um típico sonho modernista, caracterizado pela grande escala, pela falta de história prévia e pelo seu carácter imperialista. Mas o sonho não se realizou. Foram produzidos e instalados em Brazzaville mais dois protótipos, mas aquilo que os clientes como a Air France ou seus colegas arquitectos franceses apreciavam na ideia de Prouvé (a fácil montagem e desmontagem, o transporte prático, o aspecto industrial) acabou por não funcionar na prática. Inversamente, a produção revelou-se muito demorada, as casas dispendiosas, inadequadas ao clima – e as pessoas, simplesmente, não gostavam de viver nelas.¹²

Em 1990, o trabalho de Prouvé foi redescoberto em França e valorizado historicamente, como um arquiteto importante do período modernista. Suas casas de África foram adquiridas e trazidas para Europa, tornando-se um objeto de *design* com alto valor no mercado. O trabalho de Ferreira apresentado em Veneza era formado em parte pela investigação sobre a memória e as marcas deixadas em África nos espaços onde as casas ficavam. A artista também recriou, como projeto de escultura e instalação, peças em madeira e alumínio semelhantes às partes que compunham as casas originais. A instalação as apresenta em seu momento de deslocamento, ou seja, como eram transportadas de Europa para África. Assim, a artista recria um contentor, o público atravessa por dentro dele para chegar ao espaço onde se dispõem as fotografias que Ferreira registou dos espaços vazios ou reocupados nas

¹² SANDQVIST, Gertrud. *Maison tropicale: Ângela Ferreira*. In BOCK, Jürger, ed.org. 52nd International Art Exhibition La Biennale di Venezia 2007. Lisboa: Instituto da Artes/Ministério da Cultura, 2007. p.23.

duas cidades africanas. O que acho mais interessante são as fotografias dos espaços deixados com a retirada das casas. Este ir e vir de um objeto de um continente a outro em contextos e tempos tão distintos tem o caráter estranho das fronteiras.

4.2.3 Fronteira Sul-Norte: México-Estados Unidos

Em 1990, o governo norte americano aprovou um projeto para começar a erguerem-se muros e cercas na fronteira com o México. Os primeiros 106 quilómetros foram instalados na Califórnia entre San Diego e Oceano Pacífico. Assim, a imagem poética da cerca erguida por Christo e Jeanne-Claude anos antes ressurgia mais tarde, em uma versão sem poesia ou leveza, que modificaria a paisagem permanentemente naquele estado norte americano. Em 1996, o governo Bill Clinton assinou a lei de Reforma e Imigração Ilegal, que aumentava as multas para imigrantes ilegais e liberava recursos para o sistema de patrulha e vigilância das fronteiras, além de dar a ordem de construir mais 22 quilómetros de cercas e muros na fronteira perto de San Diego, facto que nunca ocorrera. Já havia diversas cercas e barreiras, mas haviam sido feitas por proprietários privados com ajuda de milícias anti-imigração. O governo de George W. Bush, em 2006, assinou decreto para a construção de mais 1.126 quilómetros ao longo de toda a fronteira entre Estados Unidos e México¹³.

Assim, a fronteira entre os dois países, a partir de 1990, foi se

¹³ Fonte (consultada em linha): arquivos da Presidência dos Estados Unidos. Disponível em: [http:// georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/10/20061026-1.html](http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/10/20061026-1.html) > [Consult. 8 Maio 2015].

transformando em uma grande cerca, criando-se uma nova conformação das relações entre os dois lados. O que era um ato comum de ir e vir de muitos mexicanos tornou-se uma situação complicada, que exige um longo processo na passagem por postos de controle de fronteiras, gerando o gasto de muitas horas de espera. E os que tentam cruzar ilegalmente empreendem um ato com risco de morte, além da dificuldade da travessia, nas regiões de deserto tem-se de lidar com o apoio pouco confiável de máfias de atravessadores (os chamados coiotes).

O artista mexicano Richard Lou, no âmbito do projeto *Border Arts Workshop /Taller de Arte Fronterizo* criou em 1988 o trabalho *Border Door (Porta da fronteira)* (Fig.15). Na cidade mexicana de Tijuana, numa atividade artística que incentiva a discussão sobre a questão da fronteira, instalou uma porta em um terreno baldio de um bairro vizinho à fronteira¹⁴. A porta



Fig. 15 *Border door (Porta da fronteira)*. Site-specific performance/installation, U.S.-Mexico border (Richard Lou, 1988) Foto Jim Elliott

¹⁴ O trabalho foi instalado a menos de 500 m do Aeroporto Internacional de Tijuana e dos bairros Colonia Roma e Colonia Altamira, Tijuana, México.

estava aberta, mas, se se fechasse, havia diversas chaves presas a sua superfície do lado que estava voltado para o sul, que permitiriam a quem pegasse uma abrir e levá-la para usá-la novamente quando quisesse retornar. O artista saiu pelas comunidades próximas a distribuir diversas cópias dessa chave.

Chantal Akerman, em 2002, apresentou o documentário *Do outro lado* (*De L'autre côté - From the other side*). O nome pode ser entendido como a experiência de alguém que atravessa a fronteira e procura ouvir e ver o que se passa do outro lado (do muro que separa Estados Unidos e México). O filme tem um aspecto importante por dar voz aos mexicanos, seja os que tentam imigrar ou os familiares que ficam. Estes contam um pouco de suas vidas na fronteira e sobre aqueles que partiram rumo ao Norte, onde alguns, emocionados, revelam que seus filhos morreram na tentativa de chegar aos Estados Unidos. Entre um depoimento e outro a câmera percorre a fronteira e mostra a vida tranquila da cidade de Água Prieta no México, com suas ruas de terra e paisagem seca do deserto de Sonora. Os longos *traveling* percorrendo as ruas de um deserto que se transformou em cidade, as casas inacabadas que devem pertencer a muitos que estão nos Estados Unidos a trabalhar para conseguir dinheiro para seguir com as obras. Esse facto foi relatado por uma das senhoras entrevistadas. Ela comenta que as casas mais precárias constantemente têm seus telhados destruídos pela fortes ventanias comuns no deserto. Em outra cena do filme, a câmara percorre a fronteira à noite e depara com a iluminação fluorescente da vigilância junto à cerca. O

cenário lembra uma grande prisão¹⁵.

No início do filme, Akerman apresenta o relato de um jovem mexicano que fala das dificuldades da viagem do irmão mais velho através da fronteira rumo ao Norte. Segundo o relato, o irmão quase morreu no deserto, pois o grupo com quem viajou ficou sem água e foram deixados pelo guia, que prometera regressar com água. O irmão consegue sobreviver, mas quase todos do grupo morreram na travessia. Com o fechamento de diversas áreas na fronteira a partir de 1996, quando o governo Clinton autorizou os governos de Arizona, Novo México e Texas a erguer por contra própria barreiras nas fronteiras, as tentativas de cruzá-las por imigrantes foram se deslocando para lugares menos vigiados. Assim, a travessia pelo deserto na região de Sonora, do lado do México, e Arizona, nos Estados Unidos, passou a ser muito usada, mas é uma região muito difícil e perigosa. Ali muitos deles ficam perdidos e sem água, como na história relatada no início do filme de Akerman. Tem-se instalado um perverso sistema que tenta dificultar a entrada de imigrantes, o que faz com que se exponham a uma situação de maior risco e, como consequência, têm aumentado as perdas humanas.

Destaco um outro momento do filme *Do outro lado*: Akerman vai ao lado norte-americano e mostra o ponto de vista de moradores locais sobre a fronteira e os imigrantes que chegam do sul. Em uma das cenas do filme registra por alguns minutos uma placa que diz: “Stop the crime wave! Our property and environment is being trashed by invaders!” (Pare a onda de crime! Nossa

¹⁵ Segundo relato de Anita Leandro, Akerman, cujos avós maternos tinham morrido no campo de concentração de Auschwitz, teria associado isso às imagens recorrentes das lâmpadas fluorescentes na fronteira mexicana. “Ao mostr[á-las] a sua mãe, Akerman perguntou-lhe se isso lhe fazia lembrar de alguma coisa. Ela respondeu-lhe apenas: ‘Por que você está me perguntando? Você sabe’”. LEANDRO, Anita. Cartografia do êxodo. Devires, Belo Horizonte, v. 7, n.1, Jan-Jun. 2010. p.107.

propriedade e meio ambiente estão sendo destruídos por invasores!) [Placa ao lado de uma cerca no filme *Do outro lado* (1h05min)].

Assim, as dificuldades dos que cruzam a fronteira continuam diante do preconceito e medo dos proprietários de terras do outro lado. É o que vai se revelando na conversa de Akerman com um casal que vive em uma fazenda, provavelmente próxima à fronteira. Os imigrantes que chegam do sul são vistos como uma ameaça, pois na visão deles podem trazer vários problemas, como doenças. A senhora fala do medo de surgir um surto de varíola e seus netos ficarem sem medicamentos. Na conversa com a documentarista, o homem deixa claro que em casos de imigrantes ilegais tentarem atravessar através da sua terra está preparado para se defender e, se for o caso, impedir que entrem.

Vários artistas, de ambos os lados, têm trabalhado questões ligadas à fronteira entre Estados Unidos e México. Destaco duas propostas que discutem a questão da fronteira a partir de novas tecnologias, que apresentam dois pontos conflitantes sobre a imigração ilegal pelo deserto: o ato de deslocamento e o ato de controlar a passagem.

O ato de deslocar associa-se ao trabalho *Transborder immigrants tool*, cujo desenvolvimento foi coordenado por Ricardo Dominguez, artista de novas tecnologias e professor na Universidade da Califórnia, junto com o coletivo Eletronic Disturbance Theater e b.a.n.g Lab. Eles criaram um aplicativo para telemóvel que ajuda os que estejam no deserto e precisem de água a encontrar postos de apoio. O *Transborder Immigrants Tool (Instrumento de imigrantes cruzarem fronteiras)* (Fig.16) foi desenvolvido entre 2007 e 2011

e funciona como uma bússola eletrônica orientada por GPS, que pode direcionar a estações de apoio com água instaladas no meio do deserto, a achar a direção de uma rodovia, ou mesmo um posto de guardas de fronteira. O projeto lida com o conceito de deslocamento apresentado no capítulo anterior, e ilustra muito bem os riscos que têm envolvido a imigração nessa área.



Fig. 16 *Transborder immigrants tool* (Instrumento de imigrantes cruzarem fronteiras) (Ricardo Dominguez, 2007-2011)

Ricardo Dominguez, que é professor do Departamento de Arte da Universidade da Califórnia, foi investigado pela polícia por usar dinheiro de fundos de pesquisa para um projeto que incentiva a imigração ilegal. Dominguez recebeu o apoio de vários colegas professores em sua defesa. Para ele, o aplicativo de navegação é uma ferramenta que incentiva a se discutir a questão do elevado número de mortes de imigrantes no deserto. E também coloca a questão do trabalho ilegal, pois a presença dos imigrantes existe porque há a necessidade do trabalho que executam dentro da sociedade norte-americana.

Muitas organizações civis surgiram nos estados do Sul dos Estados

Unidos para apoiar os muros e fazer parte de um movimento que participa do controle e vigilância das fronteiras. Algumas atuam em ação de patrulha nas fronteiras, seja percorrendo em seus carros áreas de fronteiras, seja vigiando-as virtualmente de seus computadores através de câmeras de vigilâncias instaladas em diversos pontos do deserto do Arizona.

O segundo trabalho que apresento mostra como se organizam alguns grupos de voluntários norte-americanos que participam de ações de controle da fronteira. O trabalho é uma instalação audiovisual e chama-se *Texas border (Fronteira do Texas)* (Fig.17) e foi criado pelos artistas Joana Moll, espanhola, e Heliodoro Santos Sanchez, mexicano, em 2010¹⁶.



Fig. 17 *Texas border (Fronteira do Texas)*
(Joana Moll e Heliodoro Santos Sanchez, 2010)

O trabalho apresenta imagens de câmeras de vigilância que foram instaladas em pontos diversos no deserto no Estado do Texas pela organização *BlueServo*, uma organização não governamental que ajudava na vigilância

¹⁶ Imagens desse trabalho podem ser acessadas no site: <[http://www.janavirgin.com/the_texas border/finalSWF.html](http://www.janavirgin.com/the_texas_border/finalSWF.html)>

das fronteiras. Qualquer cidadão podia participar da rede de monitoramento e, caso visse algo suspeito, deveria informar autoridades como a Guarda de Fronteiras. O endereço eletrónico da *BlueServo* não está mais ativo, mas o *site* apresentava o texto abaixo onde explicava os seus propósitos:

A Coalizão de Fronteiras do Texas (TBSC) juntou-se ao BlueServo em uma parceria público-privada para implantar a Comunidade Virtual Watch, um programa de vigilância em tempo real inovador, concebido para capacitar o público a participar activamente na luta contra a criminalidade transfronteiriça. A Comunidade Virtual TBSC BlueServo Watch é uma rede de câmeras e sensores ao longo da fronteira Texas-México que alimenta *streaming* de vídeo ao vivo para www.BlueServo.net. O usuário vai entrar no *site* da BlueServo e monitorar diretamente a atividade criminosa suspeita ao longo da fronteira, por meio desta cerca virtual.¹⁷

O texto mostra que o *site* de monitoramento era uma parceria entre governo e organizações privadas. Mantinham 200 câmeras ao longo da fronteira do Texas com o México. Qualquer pessoa podia ter acesso às imagens após o cadastro feito no próprio *site*. O trabalho de Moll e Sanchez foi criado a partir de 64 vídeo-imagens capturadas dos arquivos desse *site*.

O último trabalho que apresento sobre a fronteira entre o México e os Estados Unidos foi realizado no período entre 2014-15 e chama-se *DELIMITATIONS (Delimitações)* (Fig.18). O objetivo foi percorrer a antiga fronteira que separava os dois países até o ano de 1821. O trabalho foi feito

¹⁷ Trad. minha do original: “The Texas Border Sheriff’s Coalition (TBSC) has joined BlueServo in a public-private partnership to deploy the Virtual Community Watch, an innovative real-time surveillance program designed to empower the public to proactively participate in fighting border crime. The TBSC BlueServo Virtual Community Watch is a network of cameras and sensors along the Texas-Mexico border that feeds live streaming video to www.blueservo.net. Users will log in to the BlueServo website and directly monitor suspicious criminal activity along the border via this virtual fence.” <www.blueservo.net> [Consult. Maio 2013.]

em uma parceria entre o norte-americano David Taylor, artista multimídia e professor da Universidade do Arizona, e o artista visual mexicano Marcos Ramirez Erre. A longo da viagem os artistas fizeram documentação fotográfica e escreveram relatos que eram publicados no *blog* do projeto: <<http://delimitationsblog.tumblr.com/>>. Ao longo da antiga linha de fronteira, instalaram 47 pequenos obeliscos feitos de chapa de ferro galvanizado.

O trabalho tem um forte sentido político e põe em evidência a transitoriedade de uma fronteira. Ao mesmo tempo, evidencia que a questão da imigração ilegal pode ser vista de outra forma, ao se pensar que parte do território que hoje pertence aos Estados Unidos foi tomado dos mexicanos. Ao evidenciar a história da antiga fronteira, o projeto parece questionar se governos e cidadãos têm, realmente, direito de criar um sistema de proteção tão restrito e que tem provocado a morte de tantas pessoas que tentam atravessar as fronteiras clandestinamente.



Fig. 18 *DELIMITATIONS (Delimitações)*
(David Taylor e Marcos Ramirez, 2014-2015)

Capítulo 5

Processos de trabalho

Neste capítulo apresento os processos desenvolvidos nos trabalhos visuais que foram apresentados ao longo da tese. Além de comentar aspectos que envolveram a criação das obras, procuro estabelecer algumas relações entre elas. Faço também referência a propostas de trabalho que não se concretizaram, pois um processo passa por caminhos onde não se chega a uma finalização, mas que abre oportunidade para a consolidação dos trabalhos restantes.

5.1 Percorrer a cidade

No trabalho *Cadeira em performance* tem-se um objeto deslocado por diversos pontos da cidade. A cidade do Porto foi o cenário onde procurava criar relações entre cadeira, equipamentos urbanos e a paisagem, ou entre

ela e espaços internos (uma copa e uma sala de aula). Durante o processo, o próprio ato implicava uma ação performativa, pois durante seis dias percorri a cidade com ela e, em muitos casos, sua presença causava certo estranhamento. No metro do Porto, um agente de segurança, que deve ter sido alertado pelos colegas que monitoravam as câmeras de vigilância, entrou na carruagem em que estava e veio diretamente avisar-me que objetos como aquele não podem ser transportados dentro no metro. Ele permitiu que eu seguisse mais três estações e acompanhou-me até a rua. Nessa experiência, até a abordagem do segurança, não havia conseguido fazer nenhuma fotografia que pudesse ser usada na proposta final. O processo deste trabalho envolve diversas experimentações. Numa delas, o objeto é inserido em locais e situações normais da vida quotidiana, como por exemplo, a cadeira em frente à loja de venda de jornais e revistas ou à banca de frutas, na plataforma da estação de metro ou aguardando o sinal ficar verde para atravessar a rua (Fig.1). Essas imagens poderiam integrar uma outra série, onde a intenção fosse trabalhar a ideia de uma cadeira que assume a posição de um ser humano a viver momentos quotidianos na cidade. Esse caminho me pareceu ser muito direto e preferi explorar um sentido de ambiguidade. Retomando o que foi apresentado no capítulo 1, a intenção do trabalho era que a cadeira permanecesse todo o tempo sendo uma cadeira, mas que ao mesmo tempo fosse como um ser a se relacionar com outros objetos, estes em seus lugares certos e ela, deslocada. Este deslocamento ou estranhamento a humanizava e, nesse sentido, associava-a à condição de um estrangeiro.



Fig. 1 Estudos para a série *Cadeira em performance*
(Ronaldo M. Brandão, 2012)

Na realização da série *Cadeira em performance*, a cidade do Porto apresentava-se um espaço novo para mim; assim, ao mesmo tempo que a percorri à procura de lugares para colocar o objeto, também a ia conhecendo. Já no trabalho *Não existe*, um aspecto da cidade que me despertara grande estranhamento durante as primeiras semanas após a chegada ao Porto tornou-se o tema da série: as fachadas emparedadas. Comecei a fazer registos de espaços emparedados que ia encontrando em diversas caminhadas. Comecei a percorrer trajetos que não eram as rotas turísticas da cidade.

No desenvolvimento do trabalho, aconteceu a disputa envolvendo a Es.Col.A. da Fontinha, o que trouxe à questão do emparedamento de espaços devolutos uma dimensão viva e repleta de questionamentos. Acompanhar os factos que envolveram aquele antigo prédio escolar tornou-se um assunto do meu interesse e, neste caso, via que não me satisfazia apenas com o registo fotográfico; assim, passei a gravar vídeos. Comecei com a Es.Col.A. a fazer experimentações de documentação audiovisual, procedimentos que também seriam incorporados às viagens às fronteiras.

5.2 Processo de construção dos vídeos

A criação dos vídeos das fronteiras passou por um processo de amadurecimento a cada viagem que realizava. A viagem a Ceuta foi uma das primeiras que fiz no âmbito do projeto de investigação. Se fosse fazê-la hoje, iria gravar mais imagens da cidade, das pessoas nos espaços públicos e compor o percurso dos deslocamentos à fronteira com mais detalhes visuais e sonoros. Assim, ao ver o material de cada viagem, vejo que o processo de edição torna-se um desafio criativo muito rico.

Nas séries citadas anteriormente, não há a presença de pessoas. Os trabalhos exploravam um contexto mais formal para o registo dos espaços reais da cidade do Porto. A cidade era o tema central, visto a partir de meu olhar de estrangeiro que acabara de chegar. Já em *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012* tem-se basicamente o registo da participação popular no questionamento do poder da Câmara da cidade. Um dos cartazes mostrado no documentário resumia bem a questão que sensibilizara muitos dos participantes: Fontinha cinco anos abandonada pelo poder, um ano aproveitada pelo povo. Assim, *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012* é uma documentação de atos políticos repletos de pessoas. Antes da desocupação, feita pela polícia no dia 19 de abril, eu frequentava o espaço da Es.Col.A. para ver eventos culturais (*shows*, debates) que ali aconteciam e sabia que a proposta em si continha uma discussão sobre como e quem pode ocupar um espaço público. Quando me informaram da desocupação no dia 19, comecei nesse dia a fazer os registos de todos os eventos que envolveram a Es.Col.A. até a dispersão e desistência da comunidade em seguir com a disputa.

O vídeo que apresento concentra-se nos dias 19 e 25 de Abril; é um documento visual sobre um facto que criou um grande debate na cidade. Em alguma medida, ele segue um sentido de coleta de uma memória futura, como sugere Adriano Rangel¹. Eu o percebo como a produção de um conjunto de documentação de factos que têm uma importância pela força dos acontecimentos e das imagens dos que participam ou que acompanham as histórias e discussões que atingem a sociedade em diversos níveis. Os factos vividos naquele período de Abril tinham uma importância pela própria presença de tantas pessoas na reocupação da EsCol.A. no 25 de Abril de 2012, evento que marcou um sentido de coletividade em todos que dele participaram. Documentar aqueles factos foi um processo que vivenciar como cidadão e como artista. Ali não era um estrangeiro, mas um participante de uma ação que questionava o poder que impedia o uso de um espaço público que estava abandonado há 5 anos. Assim a presença na série *Não existe* da fotografia do prédio da escola da Fontinha emparedado junto com o envelope da carta endereçada a morada mostra a ligação deste trabalho e o documentário sobre a Es.Col.A. Contar um pouco da história da Es.Col.A. foi uma experiência que procurou revelar algo sobre um dos diversos espaços encerrados do Porto. Assim, tem-se uma relação entre os trabalhos, que estabelecem uma complementaridade entre eles.

A documentação dos protestos e ações que envolveram a Fontinha foi um processo novo, de registo e de aprendizado do uso dos equipamentos e da linguagem visual. Na maior parte das vezes, o enquadramento da câmara é de um participante do movimento. Não procurei buscar enquadramentos que

¹ RANGEL, João Adriano F. A imagem documental na construção de uma memória cultural futura. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2009. Tese de Doutoramento em Design e Comunicação.

impusessem qualquer alteração ou intervenção dos demais participantes. As imagens de vídeo foram todas feitas com a câmera na mão. Há muitos momentos onde a imagem está instável, o que fez com que, durante a edição do documentário, eu tivesse de recorrer a imagens fotográficas para compor o processo de narrativa dos factos.

Os registos da Praça Taksim, no documentário *Viagem à Fronteira: Istambul*, seguem processos de trabalho similares aos da *Es.Col.A. da Fontinha e o 25 de Abril de 2012*, pois para acompanhar as movimentações dos manifestantes e seus embates com as forças policiais gravei as imagens com a câmera na mão todo o tempo. A gravação noturna foi o momento mais tenso, pois havia constantes enfrentamentos, que aconteciam sempre que os manifestantes começavam a gritar palavras de ordem e as unidades policiais tentavam dispersá-los. As pessoas corriam fugindo da polícia. O vídeo mostra um desses momentos de imagens de total instabilidade, refletindo o momento de tensão que vivi, tendo de fugir junto com as outras pessoas que estavam próximas.

Os filmes da série *Viagem à Fronteira* foram todos feitos com o material coletado nas viagens que realizei de 2013 a 2015. Seguem um roteiro que procurava mostrar o percurso de uma viagem. Várias tomadas foram feitas de dentro de automóveis ou autocarro a percorrer as estradas; integram diversos momentos entre as fronteiras de Áustria–Hungria e de Portugal–Espanha. Antes de fazer as viagens, efetuei diversas viagens virtuais por mapas disponíveis na internet. Isso permitiu uma maior familiaridade, bem como a descoberta de lugares como a Ponte da Ajuda, pois meu primeiro contato foi via uma visão de satélite (Fig. 2).



Fig. 2 Ponte da Ajuda vista de satélite (www.maps.google.com)

Os sons ambientes gravados foram um elemento importante, mas que demandaram bastante trabalho de pós-produção para integrá-los aos documentários. Os sons foram capturados diretamente pela câmera, com ou sem microfone externo. Ruídos provocados pelo vento aparecem em alguns momentos, mas trabalhei de forma a integrá-los às cenas.

Não há narrações ou entrevistas: tudo segue o olhar e o ouvir. Os novos lugares vão sendo apresentados por meio da valorização de elementos visuais ou sonoros, o que permitiu uma construção dinâmica e sensorial dos registos, criando com isso maior proximidade das cenas com os espaços e situações retratadas.

Em Belfast e Istambul, busco capturar diversos contextos da vida quotidiana, não havendo nesta última, a questão dos limites de demarcação. Istambul tem uma grande diversidade de sons. A locutora que anuncia uma viagem de turismo pelo Canal de Bósforo, o som das ondas do canal contra os barcos, seus motores. O som dos carros foi um elemento que aparece em vários momentos destes e dos demais documentários, evidenciando como estas máquinas integram nosso quotidiano permanentemente. Um outro exemplo da diversidade de sons em Istambul ocorreu em uma das cenas das

crianças brincando na rua: em alguns momentos, pode-se escutar o som de uma serra a cortar madeira. O trabalho lida com uma sucessão de imagens de uma cidade, mas também de várias camadas de sonoridade.

As crianças têm uma presença importante nos vídeos de Istambul e Belfast, em situações distintas. Em algumas cenas, mostro um grupo de crianças brincam em espaços públicos: em Belfast, em uma área de estacionamento aberta e em Istambul, na rua em frente ao prédio onde moram. Eu, de dentro dos apartamentos nos quais me hospedara, fazia os registos, mas não era visto por elas.

Outro momento que envolveu uma criança, já relatado no capítulo 4, foi em Belfast, quando, com a câmera ligada, esperava gravar o fechamento de um portão de umas das ruas controladas – facto que não aconteceu durante o tempo que lá estive. Mas, por outro lado, pude gravar a situação de um menino que procurava seu cão que havia fugido. Como a câmera estava todo o tempo ligada, registrou-se toda a cena: ele surgindo na esquina da rua e seu aproximar-se, a voz dele perguntando se eu havia visto o cão, seu pai ou responsável chamando-o e seu retorno. No documentário toda a cena está ali apresentada com poucos cortes. Penso que não está muito claro o que estava acontecer e o significado daquilo: a cena mostra que há um espaço demarcado fisicamente pelos muros, mas não as regras dos que ali vivem. O processo que gerou essas imagens surgiu do fracasso de uma tentativa de mostrar um portão se fechando. Não queria colocar um texto no vídeo para explicar essa situação, mas penso que ela tem significados bem reveladores sobre Belfast e seus muros.

5.3 *Defrontar* (deslocar – defrontar)

A primeira experiência de colocar meu corpo diante de uma fronteira aconteceu durante uma caminhada pelo Parque de Monsanto em Lisboa. O parque tem extensas áreas de natureza, mas ao percorrer uma dessas áreas me deparei com um muro de pedra que demarcava o espaço de um horto florestal que deve servir ao parque e a outras áreas verdes de Lisboa. A presença de um muro extenso em meio a um lugar que parecia ser totalmente amplo provocou um estranhamento. Antes de contorná-lo para seguir meu passeio pelo parque, fiquei por alguns momentos diante dele a pensar para qual lado seguir. Essa ação de parar diante de uma barreira que encontrei no caminho foi a primeira experiência que levaria a *Defrontar*. Na Figura 3, uma fotografia registra essa primeira experiência.



Fig. 3 Experiência de *Defrontar*, Parque Monsanto, Lisboa, 2013.

A experiência em Monsanto aconteceu em 2013. Poucos meses depois, realizei a primeira viagem de investigação a uma área de fronteira. Mas há também uma aproximação da ação de defrontar no trabalho *Cadeira em*

performance de 2012, apresentado no capítulo 1. *Defrontar* segue alguns princípios usados em *Cadeira em performance*, só que agora meu corpo entra na imagem; a cadeira parecia buscar uma integração, por estar sempre de frente para a câmera e em relação com outras cadeiras. Em *Defrontar*, o corpo se apresenta de costas e a ação se volta para o que está à frente, no caso a fronteira, seja ela aberta ou fechada.

As imagens dos trabalhos *Defrontar* foram todas feitas com a câmera sobre um tripé. O procedimento da ação é o mesmo em todas as fronteiras. Primeiramente, é mostrada a imagem da fronteira como uma paisagem. Em seguida, entro no enquadramento e permaneço entre a câmera e a paisagem, a olhar a fronteira. Mantenho-me de costas por cerca de 2 ou 4 minutos. Em seguida, a imagem é cortada e surge uma outra fronteira. Cada cena segue o mesmo roteiro. Em *Defrontar Europa* eu coloco meu corpo na paisagem. Meu ato interrompe a vista à paisagem. Rompe a tranquilidade da imagem que se via. Meu corpo é um marco, um novo território do olhar.

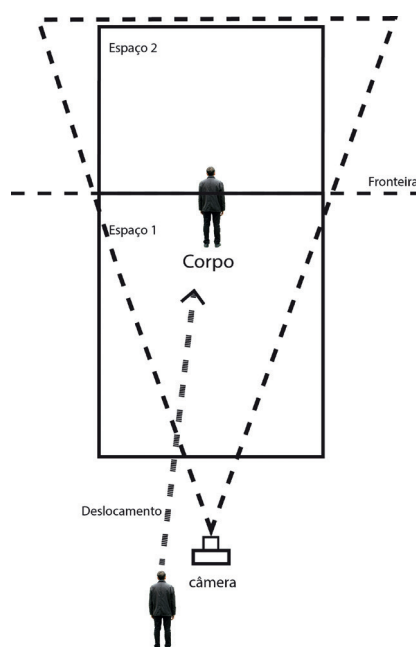


Fig. 4 Esquema da ação de *Defrontar*

A Figura 4 mostra um esquema de *Defrontar*, evidenciando que *Defrontar* é um síntese das três abordagens sobre o tema das fronteiras. O corpo que se desloca no espaço na cena e defronta a fronteira, o outro lado ou outro espaço. Este é o processo da realização dos vídeos. Na instalação tem-se o mesmo esquema, mas com a presença do espectador que integra o espaço e pode colocar a sombra do seu corpo sobre a imagem projetada. As imagens das ações de *Defrontar* são projetadas na sala de forma que a base da imagem fique rente ao piso. O projetor deve ficar sobre um suporte ao fundo da sala e as pessoas podem se colocar entre ele e a imagem, criando assim a possibilidade delas mesmas vivenciarem a ação de defrontar as fronteiras se colocando com seus corpos. Há assim a possibilidade de participação do público junto com o homem, ou sobrepondo suas sombras.

Há uma imagem que foi uma referência para a criação desta ação de colocar meu corpo diante de uma fronteira. Foi a pintura *Viajante observa um mar de bruma*, de Caspar David Friedrich, realizada em 1817/18 (Fig.5). Uma imagem do período romântico que apresenta um homem sobre o alto de um monte, de costas para o espectador, a observar uma paisagem coberta por uma grande bruma. À sua frente há uma sequência de montanhas e para a mais alta parece concentrar o seu olhar. A imagem da presença de um homem de costas diante de uma paisagem é o componente formal que inspirou e se desdobrou na série *Defrontar*. O encontro de um homem solitário com cenários de paisagem amplas e belas poderia associar ao trabalho um sentido romântico, mas *Defrontar* é também composto de imagens de ambientes contidos, sejam as fronteiras fechadas de Gibraltar e Ceuta, seja o cenário de um bosque onde o corpo se encontra cercado por árvores e relva. Na imagem da pintura o corpo encontra-se centrado e diversos elementos da composição

parecem convergir para a figura central. Em *Defrontar*, o corpo em muitas imagens encontra-se um pouco deslocado do centro, com se houvesse um convite aos espectadores para compartilhar com ele a cena de ver e confrontar a fronteira.

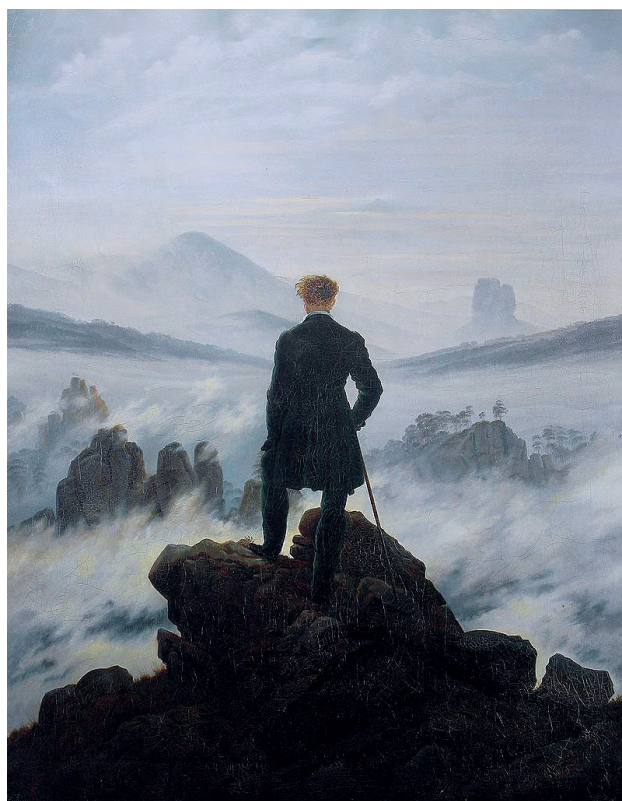


Fig. 5 *Viajante observa um mar de bruma*
(Caspar David Friedrich, 1817-1818)

O processo de trabalho de *Defrontar* foi amadurecendo, mas mantém-se a mesma posição no enquadramento e a postura com os braços estendidos junto ao corpo. Na pintura de Friedrich, o corpo apresenta uma postura relaxada e de confiança, como se dominasse o monte sobre o qual apóia sua perna esquerda. Lembra as imagens de caçadores que se deixam fotografar com a caça estendida sobre o piso e sobre ela apóiam um dos pés, ação

que demonstra poder e controle sobre a presa. Na pintura o homem parece dominar a paisagem (a natureza). Uma bengala na mão direita reforça a ideia de poder e segurança, de um homem que sabe se defender e, se preciso, atacar. Em *Defrontar*, o corpo se coloca apenas como um ser que pára diante de uma fronteira e a observa. Pode ali ficar, pode seguir adiante. Sua ação constitui um momento, onde ele observa, mas sabe que alguém também o está a observar.

Em 2015 saiu na imprensa a informação que a Hungria começaria a erguer um muro em sua fronteira. Foi acompanhada de uma fotografia de um guarda de fronteira de costas a olhar a fronteira. A Figura 6 foi retirada de um jornal de junho de 2015².



Fig. 6 Guarda na fronteira entre Hungria e Sérvia
(Foto Andrej Isakovic/Reuters)

² O Público. *Hungria quer construir muro de quatro metros para travar imigrantes*. 7/06/2015. Disponível em: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/hungria-quer-construir-muro-de-quatro-metros-para-travar-imigrantes-1699314>>. [Consult. 18 Jun. 2015].

O guarda aparece no centro da imagem. Ele é uma barreira. Vigia e controla a linha de fronteira. A paisagem é seu possível inimigo. Sua mão direita parece estar verificando se a arma está em seu cinto. A mão esquerda não se vê, pode estar com um aparelho de comunicação. Ele pertence a um sistema de vigilância. Um ponto dentro de uma rede de observação ao longo de uma fronteira. Vendo esta imagem poder-se-ia, de alguma forma, pensar que em *Defrontar* o corpo também pode ser o de um guarda a demarcar a fronteira. Nessa leitura, o corpo e quem o observa participam de um mesmo momento, como se vigiassem uma fronteira.

Poucos dias depois o mesmo jornal de notícias³ em linha apresenta outra informação com outra fotografia na mesma fronteira (Fig. 7), mas em outro contexto. Tem-se um guarda de fronteira também de costas no centro da fotografia, mas agora a vigiar um grupo de imigrantes apanhados, todos sentados junto a uma estrada à espera de serem levados para algum lugar de

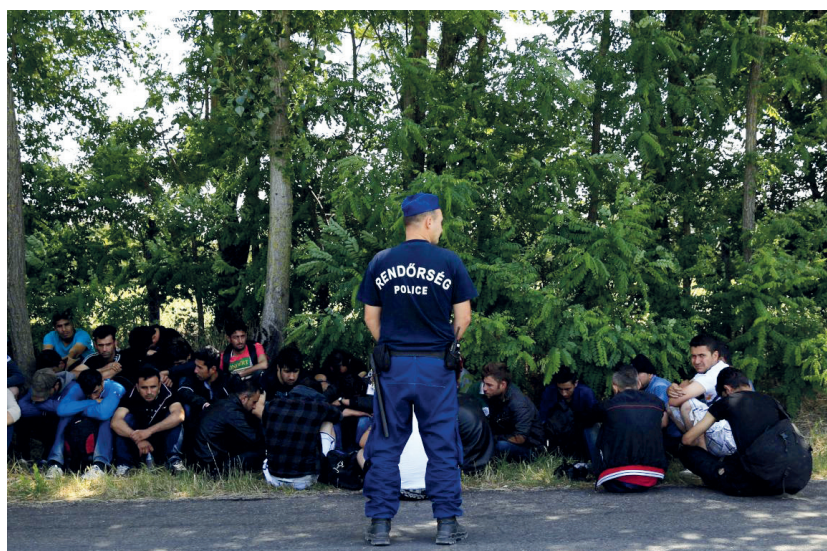


Fig. 7 Guarda na fronteira entre Hungria e Sérvia
(Foto Bernadett Szabo/Reuters)

3 LIMA, António S. Parlamento húngaro aprova construção de muro para travar imigrantes. O Público (08-07-2015). Disponível em: <<http://www.publico.pt/mundo/noticia/parlamento-hungaro-aprova-construcao-do-muro-para-travar-imigrantes-1701393>>. [Consult. 8 Jul. 2015].

controle e vigilância. O corpo e postura do guarda são parecidos com o da fotografia anterior, mas suas mãos estão em frente a seu corpo, parece tranquilo; algo chama a sua atenção, por isso seu olhar se volta para a direita.

Observando essas duas imagens da Hungria, pode-se associá-las à pintura de Friedrich, pelo facto de os três corpos estarem no centro da imagem. Essa posição conota uma expressão de poder. Os corpos demarcam o território e assumem o poder sobre ele. São o centro e a força que controla o olhar de quem os vê e, eles próprios, demonstram que controlam o que está à sua frente. Em *Defrontar*, o corpo torna-se parte da paisagem. Não parece querer controlar, parece querer encontrar um caminho para continuar seguindo. Com a fronteira como obstáculo à frente, a imagem parece querer avisar que pode ali ficar à espera até que ela desapareça.



Fig. 8 Praça Taksim: Erdem Gündüz, 2013

Nesse sentido, de colocar e pensar o corpo em espera, outra situação surgiu e me fez estabelecer uma associação com *Defrontar*. Aconteceu durante os protestos na praça Taksim na Turquia. No dia 17 de junho de 2013, o *performer* e activista Erdem Gündüz ficou oito horas diante da fachada do Centro Cultural Atatürk na praça Taksim, que apresenta duas bandeiras da

Turquia e a foto de Mustafá Kemal Atatürk (Fig. 8), fundador da República da Turquia. A ação de Gündüz era uma forma de protesto contra a destruição do Parque Gezi, localizado próximo à Praça Taksim. Gündüz faz uma ação de defrontar o poder, defrontar um símbolo do passado que parece ser chamado a ajudar a enfrentar uma grande tensão, diante do governo que tinha optado por práticas pouco republicanas e ligadas a conceitos religiosos, passando por cima dos princípios de um estado laico que marcaram a república fundada por Atatürk. O ato de Gündüz foi seguido por várias pessoas que, durante os dias seguintes, o acompanharam ou realizavam o ato em ruas próximas, ou em outros lugares do mundo, enviando suas imagens para serem divulgadas em *sites* e redes sociais que apoiavam o movimento em defesa da preservação do Parque Gezi. A imagem de uma pessoa parada em espaços públicos, defrontando, colocava em evidência o questionamento das ações do poder público sobre o parque. O ato tornou-se um movimento coletivo e, em certa medida, simbolizou parte da luta por sua preservação.

Em 2011, durante uma manifestação no Praça da Batalha, no Porto, contra as políticas de austeridade que a Troika impunha a Portugal, vi uma cena que se associa às imagens mostradas anteriormente. Uma jovem chamou a minha atenção. Depois que o público se dispersara da manifestação, ela continuou silenciosamente se manifestando, pois mantinha-se em pé no centro da praça segurando uma pequena placa junto ao corpo (Fig.9). Sua ação no espaço público parecia o eco, que permanecia ainda reverberando, do ato maior que acabara de ocorrer. Sua presença afirmava um questionamento. Seu ato defrontava silenciosamente o poder.



Fig. 9 Praça da Batalha, Porto
(Ronaldo M. Brandão, 2011)

Conclusão

O trabalho que envolve uma tese teórico-prática é marcado por um duplo caminho, a construção de uma reflexão sobre o tema escolhido e a criação de obras artísticas. O texto apresenta e discute a parte prática como um relato das experiências sobre os caminhos escolhidos, as dificuldades e os conceitos que procurei trabalhar ao longo da pesquisa, ou melhor, deste duplo trabalho. Nesta tese, a escrita procurou contextualizar os trabalhos práticos estabelecendo associações com referências da história da arte e da produção contemporânea. Neste trabalho duplo entre o fazer da escrita e o fazer prático tem-se que se lidar com um processo de ir e vir de um caminho a outro, com uma constante sensação de que o outro ainda não está terminado. E, nesse processo, quando se está a trabalhar sobre um dos lados, tem-se o outro a chamar. A pesquisa para a escrita é pautada pelas leituras que oferecem um campo de descoberta imenso onde um autor pode despertar

outro, estabelecendo uma rica rede de referências. Já o trabalho prático usa da experimentação de ideias, gerando obras que podem se concretizar e integrar o trabalho final ou serem meros processos que, mesmo incompletos são parte do processo e podem permanecer guardados à espera de novos elementos.

Na componente prática, foi nas viagens que melhor conseguia a imersão no trabalho, podendo concentrar-me de forma livre para descobrir e experienciar o tema das fronteiras visitadas. Nelas não havia tempo ou ambiente para leituras: toda a energia se voltava para os espaços, para os deslocamentos na busca de perceber e registá-las. Esses momentos de distanciamento e dedicação à coleta de imagens e sons permitiram focar-me na criação e realização de ideias para os trabalhos associados ao tema das fronteiras. Assim, as viagens, que duraram de 1 a 10 dias, foram fundamentais para a realização dos trabalhos criados. Esse tempo reduzido e concentrado das viagens trouxe aos trabalhos uma dinâmica que procurei apresentar nos vídeos. Talvez por isso tenha tido dificuldades para realizar um trabalho em Lisboa, ou, mais especificamente, no bairro da Mouraria. Morei na cidade durante cerca de um ano, entre o segundo e terceiro ano deste doutoramento, com a intenção de desenvolver um trabalho de vídeo junto à Mouraria, onde há um longo histórico associado à presença de imigrantes. Durante esse período fiz diversos vídeos, fotografias e estudos, mas que não resultaram em algo interessante. Talvez pelas visitas ao bairro terem sido feitas de forma dispersa ao longo do tempo, por estar naquele período envolvido no processo de estudo teórico que me absorveu bastante, não tenha conseguido criar uma dinâmica mais concentrada como acontecem nas viagens curtas, que me permitiam uma outra imersão nos territórios que percorria.

Após essa contextualização das tensões que envolveram a realização

deste trabalho, apresento alguns comentários sobre o seu processo. Na parte escrita segui uma estratégia que permitiu a discussão do tema das fronteiras a partir de três abordagens complementares: corpos, espaços e deslocamentos. Cada uma ofereceu um levantamento de sentido histórico sobre as transformações que aconteceram ao longo do tempo no universo das artes visuais.

O corpo é nossa demarcação primeira. Em uma fronteira controlada, o corpo é confrontado nos processos de identificação. Cruzar uma fronteira é um momento de transformação de nosso estado de identidade, pois pode ser o momento em que nos tornamos estrangeiro ou voltamos a ser um nativo. Os corpos nas fronteiras controladas são investigados pelos sistemas de monitoramento que os transformam em objetos. Nessa discussão sobre o corpo, as artes performativas, a partir sensivelmente da década de 1960, fizeram dele um suporte repleto de inquietações e um campo abrangente de questionamentos. Os artistas fizeram dos seus corpos o suporte de experiências transgressoras sobre o qual se impunham dor, marcas ou ações performativas diversas que ajudaram a romper os sistemas instituídos de uma arte formalista e institucionalizada. Na contemporaneidade, propostas se abrem à presença dos corpos de outros. Nesse caso, destaquei trabalhos artísticos de Santiago Sierra, Krzysztof Wodiczko e Ursula Biemann, que envolvem a participação de imigrantes na Europa. Referi-me também a Yto Barrada que, em uma de suas obras, evidencia o trabalho de pessoas que, com seus corpos, cruzam as fronteiras das cidades autónomas espanholas Ceuta ou Melilla carregando contrabando.

A abordagem do espaço procurou evidenciar como os limites formais passaram a ser rompidos nas artes visuais. Os artistas começaram a trabalhar

o espaço para além dos suportes tradicionais, seja o da pintura ou da escultura. A sala de exposição tornou-se um espaço a ser investigado. As paredes, o teto, o piso, o espaço como um todo poderia ser integrado numa proposta artística. El Lissitzky, no início do século XX, foi um dos pioneiros na criação de propostas sobre o espaço. Nos anos 60, artistas como Hélio Oiticica ou os minimalistas norte-americanos criariam trabalhos que articularam objetos e estruturas plásticas em diversas experimentações integradas ao espaço das salas de exposição. Ao mesmo tempo, rompem-se os limites do espaço de exibição de arte, antes confinado ao interior dos museus ou galerias, momento em que muitos artistas levaram o seu trabalho para a rua, como no exemplo da obra de Daniel Buren. As ruas e a cidade seriam um campo marcado por novas propostas artísticas, criando-se movimentos que percorreram estes espaços.

Essas ações artísticas em espaços diversos foram apresentadas na abordagem dos deslocamentos, onde destaquei experiências artísticas que investigavam a cidade e estabeleciam novos questionamentos sobre o fazer artístico, como os propostos pelos dadaístas, surrealistas e situacionistas, cujas ações questionavam os limites da arte estabelecida. A abordagem dos deslocamentos mostrou as diversas estratégias da ação de percorrer um espaço. Nas diversas propostas, tais ações tinham suas peculiaridades e denominações, como a deambulação para os surrealistas ou a deriva para os situacionistas. Nesse capítulo mostrei que as fronteiras também são espaços que evocaram práticas artísticas, que colocavam questionamentos e procuravam testar os limites e tensões que envolvem o deslocar no sentido de cruzar uma fronteira, tal como propunham os trabalhos de arte de Francis Alÿs, Phillip Müller ou Heath Bunting.

Os trabalhos criados na componente prática consistiram em imagens

fotográficas e vídeos que procuraram apresentar um olhar dinâmico sobre os espaços de fronteira em contextos e realidades distintas. Os vídeos e fotografias da série *Viagem à Fronteira* apresentam as áreas de fronteira com um olhar construído com uma atenção especial às cores. As imagens, nos vídeos ou nas fotografias, foram feitas com o cuidado de apresentar uma sequência, buscando trazer para o conjunto um sentido de deslocamento. Como se fosse um guia que se desloca com a câmera por diferentes fronteiras e procura revelar caminhos aos que o seguem, que podem ser os espectadores que assistem aos vídeos ou folheiam os livros de fotografias apresentados em anexo.

Em Istambul, a fronteira que cruzara fez-me adentrar uma outra cultura. Estava diante de uma cultura diferente da minha, em especial os espaços marcados pelo culto da religião muçulmana. A tranquilidade e serenidade que percebi nesses espaços é mostrada na cena das crianças a brincar dentro da Mesquita Azul. A separação de gênero é visível nesses espaços de culto, mas pode se estender a outros espaços públicos. Isso me fez repensar a cena das mulheres com véus vista no parque em Viena, mencionada na Introdução, e que pode ser vista como uma forma de estar em locais públicos onde se demarca uma separação associada à questão cultural e religiosa.

Outra questão apresentada nos trabalhos feitos em Istambul envolveu o conflito do Parque Gezi Taksim, que acompanhei em portais de notícias e redes sociais. Em junho de 2013, quando realizei a viagem à Istambul, pude presenciar a tensão ainda existente no parque e arredores. Esses conflitos, envolvendo a apropriação dos espaços da cidade, me faz recordar as situações do passado que tanto incomodaram os surrealistas André Breton e Louis Aragon, tal como referido nos relatos do capítulo 3. Em suas deambulações, eles sentiam

as transformações que os espaços urbanos de Paris do início do século XX haviam sofrido com as mudanças urbanísticas que se impuseram na segunda metade do século anterior.

Os factos do Parque Gezi Taksim envolveram a participação de artistas e da sociedade no sentido de defender a sua preservação. Factos que se aproximam ao ocorrido com a Es.Col.A. da Fontinha, que acompanhei na primeira fase da minha pesquisa sobre os espaços urbanos, momento em que me concentrei no Porto e nas questões que envolviam as relações entre espaço privado e espaço público. A ocupação de um prédio de escola abandonado e a reação ao despejo pela comunidade foi uma situação que pude registar com imagens, permitindo a criação de um vídeo e uma série fotográfica.

A ação de deslocamento está associada às séries *Defrontar Europa* e *Defrontar Belfast*. Se puder apontar uma especificidade do ato de *defrontar* é o facto dele ter o objetivo de ir de encontro ao limite, à borda ou à fronteira. Mas *defrontar* envolve também uma ação interrompida de um deslocamento. Ao tentar deslocar de um lado a outro podemos nos deparar com um obstáculo, uma fronteira fechada, que nos obriga a esperar. O ato de *defrontar* pode dar-se diante de qualquer fronteira. Pode ser uma fronteira com a dimensão do espaço continental, como Istambul, que demarca o limite entre Oriente e Ocidente, mas pode ser uma porta emparedada que interrompe o contato entre uma casa e a rua, como apresento nas intervenções do trabalho *Defrontar devolutas*.

A experiência urbana e as fronteiras que existem dentro da cidade parecem-me um tema a demandar em futuros projetos, em especial no Brasil, onde há uma grande assimetria social que se evidencia na ocupação dos espaços urbanos das grandes cidades. Os processos de criação de fronteiras

privadas, como acontece nos condomínios de luxo – destacado por Antoni Muntadas no trabalho *Alphaville e outros* –, continuam a acontecer e penso que podem ser um campo de trabalho a desenvolver no meu retorno ao Brasil. Tenho assim o interesse de continuar a desenvolver a temática das fronteiras urbanas, criando novos trabalhos em vídeo onde possa explorar não só as imagens, mas também o registo sonoro, elemento que despertou meu interesse ao longo deste trabalho.

No início de 1990 sentiu-se uma expressiva propagação do surgimento de um “mundo sem fronteiras”. A queda do muro de Berlim parecia simbolizar o fim de embates ideológicos e a construção de um novo mundo que se abriria com o término das restrições de circulação entre suas linhas demarcatórias. Essa ideia foi ganhando força diante das novas tecnologias de comunicação, que permitiam o contacto com diferentes partes do planeta a custos cada vez mais acessíveis, juntamente com a possibilidade de um comércio internacional que efetivava a circulação de produtos e empresas, formando uma rede globalizada de trocas e influências. Essa possibilidade de um mundo “sem fronteiras” foi reforçada pela criação da União Europeia, onde diversos países formavam uma unidade, cujas fronteiras podiam ser cruzadas livremente. No entanto, a realidade mostrou que muros e cercas continuaram a ser erguidos. Algumas regiões mantêm demarcadas suas fronteiras com muros e obstáculos cada vez mais intransponíveis. Isso se observa, por exemplo, nas fronteiras que separam Israel e Palestina; Coreia do Norte e do Sul; México e Estados Unidos; Venezuela e Colômbia; e, mesmo, em áreas de influência da União Europeia, como Ceuta e Melilla, marcadas cada vez mais por tensões e violência. Em Belfast, um dos lugares visitados, as cercas permanecem erguidas e as datas para serem retiradas têm sido

adiadas a pedido das comunidades. No momento em que encerro esta investigação sobre fronteiras, novos muros e cercas começam a ser erguidos por países membros da União Europeia como a Hungria: uma forma de tentar conter o grande número de refugiados da guerra na Síria e noutros países que vivem processos de grande instabilidade diante da ação de grupos políticos radicais, como no Afeganistão e na Nigéria.

Se fosse começar esta investigação hoje, perante este novo contexto marcado pelo grande número de imigrantes que chegam a Europa, provavelmente as imagens e viagens às fronteiras seriam acrescidas por outras, como a da fronteira de Hungria e Sérvia, ou das estações de comboio de Viena ou Munique, que se tornaram portas de entrada de milhares de imigrantes que chegam a Alemanha. O que o contexto atual deixa em evidência é o facto de as fronteiras estarem sempre sujeitas a mudanças. Transformam-se a partir das mudanças sociais e políticas que envolvem as relações entre as diversas forças e interesses dos diferentes países e povos da Terra.

Fontes iconográficas

Capítulo 1

Fig. 1 a 4 - Ronaldo M. Brandão.

Fig. 5 - <<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/adminmalestar/documentos/arquivo/bigglass.jpg>>. [Consult. em 1 Jul. de 2015].

Fig. 6 - Philadelphia Museum of Art. <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>>. [Consult. em 10 Set. de 2015].

Fig.7 - Moma. Disponível em <moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/10/#/3/untitled-465-2008>. [Consult. em 10 Ago. de 2015].

Fig. 8 - Guggenheim Museum. <http://web.guggenheim.org/exhibitions/thirdmind/paik_bio.swf>. [Consult. em 10 Fev. De 2015].

Fig. 9 - <http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_us.html> . [Consult. em 10 de Jul. de 2015].

Fig. 10 - The Stedelijk Museum Amsterdam, <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/20717-walking-in-an-exaggerated-manner-around-the-perimeter-of-a-square>> . [Consult. em 10 Jul. de 2015].

Fig. 11 *Psyché* (Gina Pane, 1974) <<http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Pane-Psyche-1.jpg>> . [Consult. Em 10 de Agos. De 2015].

Fig. 12 - <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/23/ana-mendieta-hayward-gallery-retrospective>>. [Consult. Em 10 de Agos. De 2015].

Fig. 13 Frame retirado do vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qhmU6HPulJ0>>. [Consult. em 1 de Jul. de 2015].

Fig. 14 Frame retirado do vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NzTrJTyHPes>>. [Consult. em 1 de Jul. de 2015].

Fig. 15 - <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/contained-mobility>>. [Consult. em 2 de Jan. de 2012].

Fig. 16 - © Krzysztof Wodiczko <<http://fotografmagazine.cz/casopis/80-leta/profily/krzysztof-wodiczko/>>. [Consult. em 1 de Jun. de 2015].

Fig. 17 - <www.paris.art.com/marche-art/Yto-Barrada/4919.html>. [Consult. em 1 de Jun. de 2015].

Fig. 18 - <<http://www.studiomuseum.org/exhibition/vid%C3%A9ostudio-new-work-france>>. [Consult. em 2 de Jun. de 2015].

Fig. 19 Ronaldo M. Brandão.

Capítulo 2

Fig. 1 – Ronaldo M. Brandão.

Fig. 2 - <www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>. [Consult. em 8 de Set. 2015].

Fig. 3 - <www.theartblog.org/2009/08/the-conceptual-eroticism-of-marcel-duchamp-marcel-duchamp-etant-donnees-at-the-pma/>. [Consult. em 12 de Jun. de 2013].

Fig. 4 - <Tate Gallery. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>>. [Consult. em].

Fig. 5 - <<http://comartevirtual.com.br/info-arte/H%C3%A9lio+Oiticica+-+entre+o+concreto+e+o+sensorial/4>>. [Consult. em 13 de Jun. de 2015].

Fig. 6 - <http://obviousmag.org/narrativas_visuais/2015/09/arte-e-cultura-brasileira-um-enfoque-nas-vivencias-e-experiencias-de-helio-oiticica.html>. [Consult. em 1 Set. De 2015].

Fig. 7 - <<http://galeriamillan.com.br/en/ver-obra/vazadores>>. [Consult. em 1 Set. De 2015].

Fig. 8 -Serralves. <http://www.serralves.pt/pt/catalogo/detalhes_produto.php?id=6902>. [Consult. em 1 Set. De 2015].

Fig. 9 - © D.B. – ADAGP Paris. <http://www.piaogea.com/es/observatorio_paisaje_canarias.php>. [Consult. em 3 Set. De 2015].

Fig. 10 - SMITHSON (1996:69).

Fig. 11 - <<http://www.kunstederkunsteder.dk/case/richard-serra-naar-kunsten-staar-i-vejen>>. Consult. em 2 Set. De 2015].

Fig. 12 - <http://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain#.Vfw_xWRViko>. [Consult. em 2 Set. De 2015].

Fig.13 - <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/bildband-confrontier-die-berliner-mauer-ist-ueberall-1.1754900-9>>. [Consult. em 4 Fev. De 2015].

Fig. 14 - <<http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.VfxAGGRViko>>. [Consult. em 2 Set. De 2015].

Fig 15 - <<http://www.em-arts.org/en/independent-films/temporary-occupations>>. [Consult. em: 13 de Mar. 2015].

Fig. 16 - Coleção Bernardo: <<http://www.berardocollection.com/?sid=50004&CID=102&work=728&lang=pt>>. [Consult. em: 13 de Agos. 2015].

Fig. 17 - <non-fiction.eu/projects/between-space-re-activating-amsterdams-historic-canal-area/>. [Consult. em: 13 de Dez. 2014].

Fig. 18 - <<http://www.abc.es/local-madrid/20130929/abci-hautovia-estado-independiente-201309271924.html>>. [Consult. em: 1 de Out. 2014].

Fig. 19 - <www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1632>. [Consult. em: 1 de Out. 2014].

Fig. 20 - <http://www.artnet.com/magazineus/features/zenakos/zenakos8-2-05_detail.asp?picnum=3>. [Consult. em: 10 de Agos. De 2015].

Fig. 21 - ESPAÑA. Santiago Sierra (2003:71).

Fig. 22 - <<https://www.youtube.com/watch?v=A9mWgqYBZos>>. [Consult. em 10 de Fev. De 2014].

Fig. 23 a 25 - Ronaldo M. Brandão.

Capítulo 3

Fig. 1 - Ronaldo M. Brandão.

Fig. 2 - <<http://nga.gov.au/exhibition/frenchpainting/Detail.cfm?IRN=126597>>. [Consult. 10 de Jun. de 2015].

Fig. 3 - Stedelijk Museum Amsterdam; <<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/20255-excursions-et-visites-dada-1ere-visite-eglise-saint-julien-le-pauvre>>. 10 de Set. 2015.

Fig. 4 - <<http://www.metalocus.es/content/en/blog/playgrounds-reinventing-square21>>. [Consult. 10 de Set. De 2015].

Fig. 5 - Yale University: <<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590760>>. [Consult. 11 de Mar. De 2014].

Fig. 6 - <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>>. [Consult. 18 de Set.. De 2015].

Fig. 7 a 8 - <http://a-rturbarrio-trabalhos.blogspot.pt/2008/10/situao-tt-1_22.html>. [Consult. Em 12 Julho de 2014].

Fig. 9 - <<http://www.metamute.org/editorial/articles/systems-upgrade-conceptual-art-and-recoding-information-knowledge-and-technology>>. [Consult. Em 12 Set. de 2015].

Fig. 10 - (CALLE: 1988, 47).

Fig. 09 - (ROELSTRAETE: 2010, 23).

Fig. 10 - (ALMEIDA: 1991).

Fig. 11 - <<http://www.revistacodigo.com/cildo-meireles-un-arte-politico/>>. [Consult. 14 Ago. 2015].

Fig. 12 - (DRAXLER: 1993, s/n).

Fig. 13 - Bienal de São Paulo: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=2147>>. [Consult. 14 Set. 2015].

Fig. 14 - Site do projeto: <<http://irational.org/cgi-bin/border/xing/list.pl>>. [Consult. 14 Set. 2013].

Fig. 15 - (SEKULA: 2002, 11).

Fig. 16 - Ronaldo M. Brandão.

Capítulo 4

Fig. 01 a 10 - Ronaldo M. Brandão.

Fig. 11 - Philadelphia Museum of Art: <<http://www.philamuseum.org/exhibitions/2011/414.html>>. [Consult. 5 Abr. 2015].

Fig. 12 - OIM: <<http://missingmigrants.iom.int/en/latest-data-europes-migrant-emergency>>. [Consult. 19 Set. 2015].

Fig. 13 - <<http://www.geobodies.org/art-and-videos/europlex>>. [Consult. 14 Jan. 2015].

Fig. 14 - Fotografia de Haupt & Binder. <http://universes-in-universe.org/eng/art_destinations/venice/art_venues/fondaco_marcello/03>. [Consult. 20 Agos. 2015].

Fig. 15 - Fotografia de Jim Elliott. <<http://www.asjournal.org/57-2012/richard-lous-performance-and-multimedia-artwork/>>. [Consult. 20 Mar. 2015].

Fig. 16 - <<http://www.lareplay.net/projects/the-transborder-immigrant-tool/>>. [Consult. 1 Fev. 2015].

Fig. 17 - <[Thhttp://file.org.br/artist/joana-moll-heliodoro-santos-sanchez/?lang=pt](http://file.org.br/artist/joana-moll-heliodoro-santos-sanchez/?lang=pt)>. [Consult. 8 Jun. 2015].

Fig. 18 - <<http://www.dtaylorphoto.com/portfolio.cfm?nK=7752&nS=0&i=145961#0>>. [Consult. 8 Jun. 2015].

Capítulo 5

Fig. 1 - Ronaldo M. Brandão.

Fig. 2 - <<https://www.google.com.br/maps/place/R.+da+Ajudá,+7350+Elvas,+Portugal/@38.7753617,-7.1722122,680m/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0xd171c6beb07b4d9:0x4ddbe442efef3e56?hl=pt>>. [Consult. 2 Agos. 2015].

Fig. 3 - Fotografia de Claudia Mader.

Fig. 4 - Ronaldo M. Brandão.

Fig. 5 - Hamburger Kunsthalle <http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/19th_Century.html> . [Consult. 8 Set. 2015].

Fig. 6 - Fotografia de Andrej Isakovic/Reuters. Hungria quer construir muro de quatro metros para travar imigrantes. O Público (7/06/2015). Disponível em: <http://www.publico.pt/mundo/noticia/hungria-quer-construir-muro-de-quatro-metros-para-travar-imigrantes-1699314>>. [Consult. 18 Jun. 2015].

Fig. 7 - Fotografia de Bernadett Szabo/Reuters. LIMA, António S. Parlamento húngaro aprova construção de muro para travar imigrantes. O Público (08-07-2015). Disponível em: <<http://www.publico.pt/mundo/noticia/parlamento-hungaro-aprova-construcao-do-muro-para-travar-imigrantes-1701393>>. [Consult. 8 Jul. 2015].

Fig. 8 - Fotografia de Marco Longari, AFP, Getty Images. <<http://www.dw.com/pt/frustra%C3%A7%C3%A3o-marca-um-ano-do-in%C3%ADcio-dos-protestos-na-turquia/a-17669143>>. [Consult. 30 de Agos. 2015].

Fig. 9 - Ronaldo M. Brandão.

Bibliografia

Monografias citadas

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. ISBN: 85-312-0524-7.

AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua: homo sacer*. (trad. Antonio Guerreiro). Lisboa: Ed. Presença, 1998.

BALIBAR, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad: para una cultura politica global*. Barcelona: Gedisa, 2005. ISBN: 84-9784-063-1.

BANKSY. *Banksy: wall and piece*. London: Random House, 2006. ISBN: 1844137872.

BARRADA, Yto. *Yto Barrada*. Zurique: JRP; Ringier, 2013. ISBN 978-3-03764-202-3.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. ISBN 85-219-01984.

BAUMAN, Zygmunt. *Múltiplas culturas, una sola humanidad*. Buenos Aires: Katz; Barcelona: Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Sociologia*. Org. e Trad. Flávio R.Kothe. São Paulo: Ática, 1991. ISBN: 850800642X.

_____ “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência

européia" (1926), in *Obras escolhidas 1 - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3). ISBN: 8511120491.

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2012. ISBN: 978-1-85437-518.6.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. ISBN: 978-987-1156-56-6.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editora, 1969.

_____. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. ISBN 978-85-7503-598-6n.

BRETT, Guy e TODOLÍ, Vincente. *Cildo Meireles*. London: Tate Publishing, 2008. ISBN: 978-1-1933045-91-7.

CALLE, Sophie. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988. ISBN: 0-941920-09-7.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. Gustavo Gil, 2013. ISBN: 978-85-65985-16-1.

CONRAND, Joseph. *O Coração das Trevas*. 4ª ed. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa, 2006. ISBN: 972.33.2306-0.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. ISBN 85-326-1148-6.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Antígona, 2012. ISBN: 978-972-608-222-4.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0793-4.

_____. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34: 1992. ISBN: 85-85490-02-0.

_____. *O anti-étipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim: 2004. ISBN: 972-37-0181-2.

_____. *Mil Planaltos: capitalismo e esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim: 2004. ISBN: 978-972.37-1272-8.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne, 2011. ISBN: 978-989-8217-12-7.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2008. ISBN 978-85-7038-074-6.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. 4.ed. (trad. Maria Ermantina Galvão). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Lisboa: Ed.70, 2013. ISBN: 978-972-44-1766-0.

KAFKA, Franz. *Os Contos, v.1: textos publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a. ISBN: 972-37-0857-4.

KRAUSS, Rosalind [et al.]. *Art since 1900: modernism, antimodernism and postmodernism*. 2nd ed. London: Thames & Hudson, 2011. ISBN 978-0-500-23889-9.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos* (trad. Maria Carlota C. Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004. ISBN 0-262-11265-9.

MARDERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporánea 1960-1989*. 2ª ed. Madrid: Akal, 2008. ISBN: 978-84-460-1261-0.

MARTÍN, Isabel Tejeda “El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes” In: “El Lissitzky - La Experiência de la Totalidade” Coord. Miriam Querol. Madrid: La Fabrica, 2014. ISBN: 978-84-15691-52-5.

MELVILLE, Herman. *Bartley, o escrivão*. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005. ISBN: 85-75034-46-4.

MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site-specificity. In SUDERBURG, Erika, coord. *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. ISBN 0-8166-3159-X.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. (trad. Carlos S. Mendes Rosa). São Paulo: Martins Fontes, 2002. ISBN: 85-336-1686-4.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANGEL, João Adriano F. *A imagem documental na construção de uma memória cultural futura*. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do

Porto, 2009. Tese de Doutoramento em Design e Comunicação.

ROELSTRAETE, Dieter . *Richard Long: a line made by walking*. London: Afterall Books, 2010. ISBN: 978-1-84638-060-0.

SEKULA, Allan. *Titanic's wake*. Paris: Le Point du Jour, 2003. ISBN: 2-912132-31-2.

_____. *Fish story*. 2nd edition. Dulsseldorf: Richter Verlag, 2002. ISBN: 3-933807-68-9.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. ISBN: 978-0-520-20385-3.

SONTAG, Susan. *On Photography*. 5th electr. ed. New York: Rosetta Books, 2005. ISBN 0-7953-2699-8.

TEJEDA MARTÍN, Isabel. El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes. In: *El Lissitzky: la experiência de la totalidad*. Coord. Miriam Querol. Madrid: La Fabrica, 2014. ISBN: 978-84-15691-52-5.

TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER Hermann. *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd.1. [G.S.1]*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. ISBN 3-518-28531-9. p.1241.

WIEDENHÖFER, Kai - *Confrontier (Wiedenhötter) Borders 1989-2012* Göttingen: Steidl, 2013. ISBN 978-86930-550-9.

Catálogos citados:

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Memórias e metamorfoses*. In: FUNDAÇÃO DE SERRALVES & FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. *Alberto Carneiro: exposição antológica*. Porto: Fundação Serralves, 1991.

DRAXLER, Helmut et al. *Andrea Fraser, Christian Philipp Müller and Gerwald Rockenschau: Austrian contribution to the 45th Biennale of Venice, 1993*. Vienna: Austrian Federal Ministry of Education and Art, 1993. ISBN: 3-88375-184-7.

ESPAÑA. Ministerio de Asuntos Exteriores y Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. *Santiago Sierra: Pabellón Español de la 50ª Bienal*. Curador Rosa Martínez. Venecia: 2003. ISBN 84-7506-602-X.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES. *Regist(r)os: Artur Barrio*. Coord. Cláudia Gonçalves e Maria Ramos. Porto: Fundação de Serralves, 2000. ISBN 972-739-081-1.

PHAROS CENTRE FOR CONTEMPORARY ART. António Manuel. Ed. Michael Asbury and Garo Keheyan. Nicosia: Pharos Centre for Contemporary Art, 2006. ISBN: 9963-9199-0-1.

SANDQVIST, Gertrud. *Maison tropicale: Ângela Ferreira*. In BOCK, Jürger, ed.org. 52nd International Art Exhibition La Biennale di Venezia 2007. Lisboa: Instituto da Artes/Ministério da Cultura, 2007. ISBN: 978-972-99322-8-1.

WODICZKO, Krzysztof. *Guests. The Polish Pavilion at the 53rd International Art Exhibition in Venice*. Ed. Bozena Czubak. Milano: Charta, 2009. ISBN: 978-88-8158-758-2.

Artigos e outras contribuições citados:

CORNELSEN, Elcio. A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro. In: *BENN-IBLER*, Veronika (Org.). Interfaces culturais Brasil-Alemanha. Belo Horizonte: Fale/UFGM, 2006. pp.163-88. ISBN 8577580008. Disponível em <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. [Consult. 5 Jan. 2014].

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. *Les Lévres Nues*, n.6, set 1955. Trad. disponível em <[www: imagomundi.com.br/cultura/geografia_urbana.pdf](http://www.imagomundi.com.br/cultura/geografia_urbana.pdf)> [Consult. 1 Jan. 2015].

DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive. Internationale Situationniste*, n.2, Déc.1958. p.19-23. Trad. Coletivo Gunh Anopetil. Disponível em <http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109>>. [Consult. 1 Jul. 2015]

El País. 'El Muro' de la Verneda, en pie. 8/08/2010. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2010/08/08/catalunya/1281229644_850215.html>. [Consult. 5 Jun. 2015].

FIGUEIREDO, Patrick. *Muros do Mediterrâneo: notas sobre a construção de barreiras nas fronteiras de Ceuta e Melilla*. Cadernos de Estudos Africanos [Em linha], n.22, 2011. Disponível em: <<http://cea.revues.org/465>>. [Consult. 17 Dez. 2014].

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, 14 de março de 1967. Publicado em *Architecture, Movement, Continuité*, n.5, 1984. Trad. Pedro de Moura. Disponível em: <www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html>. [Consult. 31 Jul. 2014].

FRIED, Michael. Art and objecthood. IN: *Artforum* 5, June 1967. pp.12-23.

JUDD, Donald. Specific objects (1964). *Arts Yearbook* 8 [1965]; reprinted in: *Thomas Kellein, Donald: Judd: early works 1955-1968* [exh. cat. New York: D.A.P., 2002] Disponível em: <<http://bcnm.berkeley.edu/nwmedia201/readings/judd-so.pdf>>. [Consult. 1 Jan. 2015].

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. IN: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v.15, n.17, Rio de Janeiro, 2008. (trad. Elizabeth Carbone Baez.). pp.128-137.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*. Revista de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, v.15, n.17, Rio de Janeiro, 2008. (trad. Jorge Menna Barreto). pp.167-168.

LEANDRO, Anita. Cartografia do êxodo. IN: *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n.1, Jan-Jun. 2010.

MIRANDA, Isabel. Un microestado “independiente” en territorio madrileño. ABC.es, [Em linha] 29/09/2013. Disponível em <www.abc.es/local-madrid/20130929/abci-hautovia-estado-independiente-201309271924.html> [Consult. 13 Jul. 2014].

NORTON, Louise. The Richard Mutt case. IN: *The Blind Man*, New York, n.2, May 1917, p.5. Disponível em <<http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/>>. [Consult. 1 Fev. 2014].

RODRIGUES A., Jorge. Una tragedia de 10 minutos y 14 muertos. El País – Política [Em linha], 13 fev. 2014. Disponível em: <http://politica.elpais.com/politica/2014/02/13/actualidad/1392309734_585875.html>. [Consult. 2 Jan.2015].

SENIE, Harriet F. A polémica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso? *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, v.15, n.17, 2008, pp.148-165. Trad. Milton Machado.

Site dos arquivos da Presidência dos Estados Unidos. Disponível em: <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2006/10/20061026-1.html>> [Consult. 8 Maio 2015].

Site da União Europeia no endereço eletrônico: <ec.europa.eu/home-affairs/pdf/flipbook/index.html>. [Consult. 1 Jun. 2015].

TUFNELL, Ben (ed.), Richard Long: selected statements & interviews. London 2007, p.39. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142/text-summary>> [Consult. 1 Mar. 2015].

WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. IN: *Artforum*, Dec. 1966, p.19.

Referências de filmes citados:

Viagem ao princípio do mundo. Direção: Manoel de Oliveira. França e Portugal: Magragoa filmes e Gemini Films, 1997. 1 DVD, 91 min, cor.

Douro, faina fluvial. Direção: Manoel de Oliveira. 1931, min.18, p&b. Disponível em: <<https://vimeo.com/58729763>>. [Consult. em 10 de Julh. 2014].

O pintor e a cidade. Direção: Manoel de Oliveira. 1956, min.27, p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zHf7rUhUPow>>.

[Consult. em 10 de Jul. 2014].

O homem com uma câmera. Direção: Dziga Vertov. 1929. Rússia, 67 min, p&b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw> >. [Consult. em 12 de Set. 2014].

Do outro lado. Direção: Chantal Akerman. 2002. Bélgica, França, Austrália e Finlândia: 103 min. cor. (De L'autre côté). Disponível em: [<<http://www.veoh.com/watch/v20224349p96xkcCm>>]. [Consult. em 3 de Jan. 2015].

Os Lisboetas. Direção: Sérgio Tréfaut. 2004, 101 min, color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=00trkKHTYO0> >. [Consult. em 19 Abr. 2015].

Bab Sebta. Direção: Frederico Lobo e Pedro Pinho. 2008, cor. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KX35yzph6-c> >. [Consult. em 8 de Jul. 2012].

Capsular. Direção: Herman Asselberghs. 2006, 23 min, cor, Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1hD0mwFGmiE>>. [Consult. em 1 de Ago. 2013].

Europlex. Direção: Ursula Biemann e Angela Sanders. 2003, 20 min. cor. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=l07goRcZAPQ> >. [Consult. em 3 de Ago 2013].

O anjo exterminador. Direção: Luis Bueñuel. México: Producciones Gustavo Alatriste, 1962. 88 min, p&b.

The forgotten space. Direção: Allan Sekula e Noël Burch. 2010, 112 min, cor.

The Wall. Direção: Walter de Hoog. 1962, p&b. Disponível em: <https://archive.org/details/the_wall_1962>. [Consult. em 4 de Jul. 2012].

Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square. Direção: Bruce Nauman. 1968, p&b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oDhuZ2Ya2wM>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=YHxT02Qi9KA>>. [Consult. em 4 de Dez, 2014].

Outras Referências

Monografias:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? - e outros ensaios*. Chapecó: Arcos Editora, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares – Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 3ª Ed. Lisboa: Letra Livre, 2012. ISBN: 978-989-8268-14-3.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002. ISBN: 950-557-513-0.

_____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução: Plínio Dentzien. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2003. ISBN: 85-7110-699-1.

BIEMANN, Ursula [Author, Editor]; HOLMES, Brian [Author, Editor]. *The Maghreb Connection: Movements of Life Across North África*. [S.I.]: Actar, 2006. ISBN: 8496540561.

_____. *Artistic Practice in the Field - Ursula Biemann Video Works 1998-2008*. Cornerhouse Publications, Manchester, 2008.

_____. *Geography and the politics of mobility*. Generali Foundation Wien/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2003.

_____ e SZEMAN, Imre. *Political Typographies: Visual Essays on the Margins of Europe*. Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 2007a. ISBN: 8488786271.

_____. TREVOL, Tom. [Editor]. *Port City on mobility and Exchange*. First Edition. Arnolfini Gallery: Bristol, 2007b. ISBN: 978-0-907738-87-7.

_____. FRANKE, Anselm [edited]. *B-Zone Becoming Europe and Beyond*. Berlin: KW Institute for Contemporary Art, 2005. ISBN: 84-96540-05-7.

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate Publishing, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. ISBN 978-987-1556-12-0.

BROWN, Wendy. *Walled states, warning sovereignty*. 2nd edition. New York: Zone Books, 2012. ISBN: 978-1-935408-08-6.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Martins Fontes Editora, São Paulo, 2007.

COLES, Alex [Edited]. *Site-specific: the ethnographic turn*. London: Black Dog Publishing, 2000. de-,dis-,ex-. Vol.4. ISBN: 1-901033-12-0.

COVERLEY, Merlin. *The art of wandering: the writer as walker*. Harpenden: Oldcastle Books Ltd, 2012. ISBN 978-1-84243-370-6.

_____. *Phychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2010. ISBN 978-1-84243-347-8.

CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993.

DEBORD, Guy. *Correspondence – The Foundation of the Situationist International (June 1957 –August 1960)*. Los Angeles: Semiotest, 2009. ISBN: 978-1-58435-055-2.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* , In G. Deleuze. O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996, pp. 83-96.

_____. Post-Scriptum: sobre as sociedades de controle. In: Conversações. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DEMOS, T J. *The Migrant Image: the art and politics of documentary during Global Crisis*. London: Duke University Press, 2013. ISBN: 978-0-8223-5340-9.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions: art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996. ISBN: 0-262-04158-8.

DOHERTY, Claire. [edited]. *Situation*. Cambridge: MIT Press, 2009. ISBN: 978-0-262-51305-0.

FERREIRA, Ângela. *Hard Rain Show*. Fundação de Arte Moderna e Contemporânea e Coleção Berardo. Coord. Nuno Ferreira de Carvalho. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2008. ISBN: 978-989-95416-7-2.

FONTCUBERTA, Joan. *A Câmera de Pandora, A fotografia depois da fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2010. ISBN: 978-85-65985-06-2.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996. ISBN: 978-0262-56107-5.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN: 978-972-44-1544-4.

FREIRE, Dulce; ROVISCO, Eduarda; FONSECA, Inês [ORG.]. *Contrabando na Fronteira Luso-espanhola Práticas, memórias e patrimônios*. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2009. ISBN: 978-989-8236-10-4.

GUATTARI, Félix; Rolnik Suely. *Micropolítica. Cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006. ISBN: 84-96453-05-7.

HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 7º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004/2012.

_____. *Território e região numa “constelação” de conceitos*. In: MENDONÇA, F. A.; LOWEN-SAHR, C. L.; SILVA, M. Da. (orgs.). Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico. Curitiba: Ademadan, 2009.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A Mobilidade das Fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. ISBN: 85-7041-289-4.

KAFKA, Franz. *O Desaparecido*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004b. ISBN: 972-708-766-3.

_____. *O Castelo*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2006. ISBN: 972-708-889-9.

_____. *Os Contos, 2.º Volume: Textos não publicados em vida do autor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. ISBN: 978-972-0-79315-7.

- _____. *O Processo*. Alfragide: Leya, 2009. ISBN: 978-989-660-009-9.
- KAYE, Nick. *Site-specific Art: performance, place and documentation*. New York: Routledge, 2008. ISBN: 0-415-18559-9.
- LEFEBVRE, Henri. *Production of Space*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. ISBN 0-631-14048-4.
- LIPPARD, Lucy R. *The lure of the local: senses of place en a multicentered society*. New York: The New Press, 1997. ISBN: 1-56584-247-2.
- LLOYD, Martin. *The Passport: The history of man's most travelled document*. Canterbury: Queen Anne's Fan, 2003. ISBN: 9780-9547-1503-8.
- MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias portáteis [manuscrito]: arte e conhecimento espacial*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, Belo Horizonte, 2009. Orientador: Cássio Eduardo Viana Hissa.
- MASSEY, Doreen. *For space*. 7th Ed. London: SAGE Publications, 2012. ISBN: 978-1-4129-0362-2.
- O'ROURKE, Karen. *Walking and Mapping: artists as cartographers*. Cambridge: MIT Press, 2013. ISBN: 978-0-262-01850-0.
- PEREC, Georges. *Especies de Espacios. Literatura y Ciencia*. Barcelona, 2001.
- PINHEIRO, Gabriela Vaz. *Art from place : the expression of cultural memory in the urban environment and in place-specific art interventions / Gabriela V. Pinheiro*. - London : Chelsea College of Art & Design, 2001. - Tese apresentada para obtenção do grau de Doutor em Filosofia.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Editora Ática SA, 1993. ISBN 8508-04290-6. RACIÈRE, Jacques. *Estética e Política - A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010. ISBN: 978-989-8217-09-7.
- REISS, Julie H. *From margin to Center: the spaces of installation art*. Cambridge: MIT Press, 2001. ISBN: 978-0-262-68134-6.
- RISBERG, Debra. *Allan Sekula: Dismal Science Photoworks 1972-1996*. Illinois State University, University Galleries, 1999. ISBN-10: 0945558279.
- ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art from Duchamp to Holzer*. Prestel Publishing, New York, 2003. ISBN: 3791329847.
- ROSLER, Martha – *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer*. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1998. ISBN 3-89322-880-2.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993. (editado em nov. 1994).
- SANTOS, Milton. *A natureza do Espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. 4ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton

Santos; 1). ISBN 85-314-0713-3.

SILVANO, Filomena. *Antropologia do Espaço*. 1ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN: 978-972-37-1534-7.

SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust: A history of walking*. London: Verso, 2001. ISBN: 1-84467-588-0.

TORPEY John – The invention of the Passport: Surveillance, Citizenship and the State. First edition, Cambridge: Cambridge University Press, 2000. ISBN: 0-521-63493-8.

TRAQUINO, Marta – A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea. 1ª edição. Ribeirão: Edições Húmes, 2010. ISBN: 978-989-8139-32-0.

TSAL, Eugenie. Robert Smitson. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles: University of Califórnia Press, 2004.

TUAN, Yi-Fu - Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

UDERBURG, Erika - Space, site, Intervention: situating installation art. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

VIDLER, Anthony – Warped Space: Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture. 1st Ed. Cambridge: MIT Press, 2001. ISBN: 978-0-262-72041-0.

WEYERGRAF-SERRA, Clara; BUSKIRK, Martha. *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991. ISBN-10: 0262730898

Artigos:

CORNELSEN, Élcio. *A espacialização em Franz Kafka e sua transcrição para o teatro*. In: BENN-IBLER, Veronika (Org.). *Interfaces Culturais Brasil-Alemanha*, Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006, p.163-188. ISBN: 8577580008.

DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?*. In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996, pp. 83-96.

LEAL, Miguel. *A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers*. *Revista Comunicação e Linguagens*. Lisboa. ISSN 0870-7081. Nº 32, 2003. p.231-244.

LEMA, Paula Bordalo. Espaço, Fronteiras e Transições. O Acervo da Geografia e a Questão Actual do Projecto de Regionalização. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.º 11, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 355-386.

LOPES, Jecson Girão. As especificidades de análise do espaço, lugar, paisagem e território na geográfica. *Geografia Ensino & Pesquisa*, vol. 16, n. 2, maio/ ago. 2012. Pag. 23-30. ISSN 2236-4994.

Fonte: Cambria
Papel Classic demimatt -
Couché Mate Gramagem 130 gr
Papel para a capa Classic demimatt
Couché mate 300gr plastificada.



2015

Ronaldo Macedo Brandão

